CONTACARIUM
ASHBURNHAMENSE

EDENDUM CURAVIT

CARSTEN HØEG

CODEX BIBL. LAURENTIANAE ASHBURNHAMENSIS 64
PHOTOTYPICE DEPICTUS



COPENHAGUE

EJNAR MUNKSGAARD
1956

Photolithographies: Nordisk Kunst- og Lystryk, Copenhagen
Printed in Denmark by Fr. Bagges Kgl. Hofbogtrykkeri

UNION ACADÉMIQUE INTERNATIONALE

MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE

EDIDERUNT

CARSTEN HØEG · H. J. W. TILLYARD
EGON WELLESZ

UNA CUM
ARCHIMANDRITA CRYPTAEFERRATAE

IV.

CONTACARIUM
ASHBURNHAMENSE



COPENHAGUE

EJNAR MUNKSGAARD
1956

PRÉFACE

Mon premier devoir en publiant le présent volume est d'exprimer ma très respectueuse gratitude envers les hautes autorités italiennes qui, gracieusement, ont permis aux *Monumenta Musicae Byzantinae* de faire photographier et de publier en fac-similé ce précieux trésor de la musique byzantine. J'adresse également mes hommages reconnaissants à la Direction de la Bibliothèque Laurentienne, qui a tout fait pour faciliter le travail. J'ai aussi à exprimer un regret: j'avais espéré que mon ami et confrère musicologue, le R. P. Lorenzo Tardo, de l'Abbaye de Grottaferrata, eût bien voulu partager avec moi la tâche d'écrire l'introduction de ce volume; malheureusement Dom Lorenzo s'est vu obligé, pour des motifs de santé, de réserver ses forces à l'accomplissement d'autres obligations scientifiques. Je tiens à dire au Très Révérend Archimandrite de l'Abbaye, Isidoro Croce, combien je regrette que cette collaboration n'ait pu être réalisée; elle aurait été comme une consécration formelle des rapports de confraternité et de collaboration qui, depuis les débuts, lient les fondateurs des *Mon. Mus. Byz.* à ce foyer de la musicologie byzantine.

J'adresse aussi des remerciements respectueux à l'Union Académique Internationale qui s'est chargée de couvrir les frais des travaux de photographie, lesquels ont été remarquablement exécutés par la maison Alinari, à Florence; ces photographies ont servi de base à la production des phototypies qui ont été exécutées par Nordisk Kunst- og Lystryk, à Copenhague.

Pour la rédaction du Tableau Analytique et pour l'établissement du manuscrit de l'Introduction, de jeunes savants danois m'ont prêté leurs concours; je tiens surtout à remercier M. Chr. Thodberg du soin compétent dont il a fait preuve.

M. André Nicolet, bibliothécaire à la Bibliothèque Royale de Copenhague, a bien voulu revoir le manuscrit de l'Introduction au point de vue du français; je lui adresse mes remerciements sincères de son aide très précieuse.

Dans le but de maintenir le prix de vente de ce volume dans des limites raisonnables, j'ai fait une légère réduction du format des pages du manuscrit et j'ai renoncé à la reproduction en couleurs. En effet, je crois que ceux qui utiliseront ce livre discerneront sans trop de peine l'encre rouge de l'encre noire. D'ailleurs, on ne doit jamais oublier que, pour l'étude de certains détails, il faudra toujours se reporter aux manuscrits mêmes.

Pour des raisons du même ordre, il a été décidé de ne donner dans ce volume qu'un Tableau Analytique et de préparer, pour paraître l'an prochain, un petit volume de la série *Subsidia* dans lequel on s'efforcera de donner des indices aussi riches et aussi complets que possible du contenu des Kondakaires et des Hirmologues de la tradition slave aussi bien que de la tradition grecque.

Dans l'Introduction, je me suis efforcé de donner les renseignements dont auront besoin ceux qui utiliseront les fac-similé. Or je suis conscient de n'avoir pas respecté scrupuleusement les principes qui ont été arrêtés pour la série principale de *Mon. Mus. Byz.*, me permettant, sur quelques points, d'avancer des idées par trop personnelles et des hypothèses par trop litigieuses:

Je l'ai fait parce que, cet été, en travaillant pour les *Mon. Mus. Byz.*, mes pensées sont souvent allées à la conférence tenue à Copenhague il y a exactement 25 ans, au mois de juillet 1931, où fut établi le premier contact personnel entre M. H. J. W. Tillyard (alors à Cardiff), M. Egon Wellesz (alors à Vienne) et moi, et où fut tracé le premier plan de travail pour les *Mon. Mus. Byz.* En écrivant cette Introduction, j'ai eu le sentiment de continuer ce commerce d'idées entre nous trois, en rencontres personnelles ou par lettres, ces échanges de vues libres, parfois animés, toujours amicaux, enfin cet étroit contact scientifique et humain qui nous lie depuis 1931. Il n'est pas de mise, je crois, de dédier officiellement un livre à ses co-éditeurs. Mais on peut le faire dans sa propre pensée.

Copenhague, juillet 1956.

CARSTEN HØEG.

Postscriptum

Peu de jours après avoir envoyé le manuscrit de l'Introduction et du Tableau Analytique à l'imprimeur, je fus atteint d'une maladie sérieuse. M. Chr. Thodberg eut alors la bienveillance d'en lire les épreuves et de vérifier les renvois. Il a fait ce travail avec un dévouement dont je lui suis extrêmement reconnaissant, et avec une compétence attentive qui lui a permis de relever quelques passages ou renvois insuffisants; il a été possible de faire les corrections qui s'imposaient.

Novembre 1956.

C. H.

TABLE DES MATIÈRES DE L'INTRODUCTION

TABLEAU ANALYTIQUE DU MANUSCRIT

INTRODUCTION

REMARQUES GÉNÉRALES

Le *Laurentianus Ashburnhamensis 64* est désigné dans l'usage courant comme un Kontakarium; par ce terme, on indique un livre qui contient les textes des Kontakia avec notation musicale. Le Kontakion est un genre de poésie musicale qu'on a caractérisé, à juste titre, comme une homélie poétique; il connut son éclosion au VI[e] siècle et le grand maître de ce genre fut le mélode syro-juif, saint Romanos, qui vécut sous le règne d'Anastase I[er] (491–518). Voici les caractéristiques de ce genre:

Le corps d'un Kontakion est une suite de strophes (dites Oikoi = stances), normalement plus de 20, souvent acrostiches, bâties sur le même modèle métrique, munies d'un refrain et exposant, en progression régulière — tantôt discursive, tantôt narrative et dramatique — un thème sacré. Le Prooemium (appelé ou bien Kontakion, au sens restreint, ou bien Konkoulion) est une strophe unique qui annonce et prépare l'exposé et qui se termine, lui aussi, par le refrain; sa structure métrique diffère de celle des Oikoi (1).

Il faut croire que cette structure métrique correspondait à une structure mélodique analogue: les Oikoi devaient se chanter sur une seule mélodie, le Prooemium sur une mélodie différente,

(1) Le mot κοντάκιον, qui est un diminutif régulier de κοντός « bâton, lance », est d'un usage courant en grec médiéval et moderne. Il fut employé, entre autres choses, pour désigner un petit rouleau de papyrus très serré et devint synonyme de τόμος χάρτου (voir les passages relatifs chez DuCange et Sophoklès). Il désignait aussi « petit écrit, essai », (voir p. ex. le passage de Stephanus Philos. (VII[e] s.) cité par Liddle & Scott). Le ἄρχων τῶν κοντακίων était, selon Ps.-Codinus ch. 1, un fonctionnaire ecclésiastique qui avait rang dans la 7[e] Pentade; on a voulu attribuer à ce mot un sens analogue à celui de κανονάρχης; le contexte semble plutôt indiquer que ce terme désignait la personne chargée des livres de chant. — On comprend donc facilement que ce mot a pu désigner une hymne d'une certaine étendue qui remplissait à elle seule un petit rouleau ou volume. On se rappelle que la légende raconte que la Mère de Dieu donna à Romanos un τόμος χάρτου sur lequel il écrivit son fameux Kontakion de Noël (Σήμερον ἡ παρθένος). Le terme employé dans le Synaxaire peut très bien être une sorte de substitut littéraire du terme κοντάκιον. On aimerait croire que les Kontakia de saint Romanos circulaient primitivement un à un, écrits sur de petits rouleaux appelés κοντάκια. Romanos lui-même n'emploie pas le mot dans ses acrostiches, où il désigne ses compositions par des mots plus dignes, — et plus vagues, tels que ὕμνος, αἶνος etc. Dès une époque assez ancienne, le mot est aussi employé dans un sens restreint, à savoir: le Prooemium d'un Kontakion. Ce développement sémantique s'explique le plus facilement si l'on suppose que la spécialisation du terme a eu lieu à une époque où l'on connaissait des livres qui (comme les Kondakaires slavons médiévaux) ne contenaient que les Prooemia, car alors un Kontakion (au sens primitif) de la pratique était représenté dans les livres par un Kontakion au sens restreint. Cette ambiguïté du terme est assez gênante; pour éviter des malentendus, j'emploie de préférence le mot latin Prooemium au lieu de Kontakion au sens restreint. — Le mot présente une autre petite incommodité: par suite d'un développement phonétique du grec de la basse époque, le groupe *-nt-* devient *-nd-*; par conséquent, l'orthographe est flottante pour des mots un peu rares qui contiennent ce groupe de consonnes. Au moyen âge, les Grecs écrivaient le plus souvent κονδάκιον; les modernes préfèrent la forme « plus correcte » κοντάκιον. Les Russes écrivent кондак (avec *d*). En français, on semble préférer *d* dans le mot francisé Kondakaire. Pour les mots non francisés, il semble préférable de s'en tenir au *t*.

mais apparentée; le refrain se chantait naturellement sur la même mélodie dans toutes les strophes.

Il est presque certain que la tradition écrite qui existait pendant la grande époque créatrice du genre kontakarien ne comportait pas de véritable notation musicale; mais, même après l'invention de celle-ci, la forme primitive de la tradition écrite ne fut pas abandonnée; car le trésor mélodique du genre était extrêmement restreint par rapport à la richesse des textes, et il était donc naturel de continuer à copier les textes complets sans notation musicale, quitte à faire circuler un tout petit recueil de mélodies kontakariennes qui indiquait tout au plus deux mélodies pour chaque Kontakion, soit une pour le Procemium, une autre pour les Oikoi.

On sait que le VIII[e] siècle connut un splendide essor d'un autre grand genre de poésie musicale, le Canon. Les canons de Maîtres tels que André le Crétois, Jean Damascène et Cosmas, furent bientôt connus dans tout l'Empire byzantin, et ils furent introduits dans la tradition constantinopolitaine qui devait dominer le rite orthodoxe partout dans le monde.

Le chant du Canon — qui, dans un certain sens, supplanta le chant des cantiques bibliques — était placé dans l'office des Matines (Orthros) (1) après la lecture du 50[e] Psaume et avant les Laudes. On divisait les neuf séries de tropaires du Canon en trois groupes et — à une certaine époque que nous ne pouvons préciser — on plaça le chant du Kontakion entre le 2[e] et le 3[e] de ces groupes (c'est-à-dire après la 6[e] Ode) et le réduisit à ne comporter que les deux strophes qui épuisaient la richesse métrique et mélodique d'un Kontakion, à savoir le Prooemium et le premier Oikos. Il est probable que cette réduction a été un processus assez lent; on peut imaginer par exemple que, dans quelques régions au moins, on a continué à lire tous les Oikoi, peut-être pendant le chant du troisième groupe du Canon, mais nous n'en savons rien de précis (2).

Dans les Kondakaires slaves, dont les plus anciens datent du XII[e] siècle, on ne donne pour chaque Kontakion que le texte et la mélodie du Prooemium; les plus anciens Kondakaires grecs musico-liturgiques, qui datent du XIII[e] siècle, ne donnent que le texte et la musique du Prooemium et du premier Oikos. Ces faits peuvent être interprétés de plusieurs manières. Vu le caractère général des mélodies kontakariennes, telles que nous les font connaître les deux branches de la tradition, il semble naturel de supposer

1. que l'usage des livres slaves traduit une tradition qui prescrit que les Prooemia soient chantés selon des mélodies différentes et très ornées, et que les Oikoi soient récités sur un ton simple qu'il n'est pas nécessaire de noter par écrit;

2. que l'usage grec traduit une tradition qui prescrit que les Prooemia et les premiers Oikoi de chaque Kontakion soient chantés sur deux mélodies différentes mais apparentées (appartenant presque toujours au même mode musical), toutes les deux très mélismatiques, et que les autres Oikoi ne soient ni chantés ni lus pendant l'Office.

Aujourd'hui, on trouve dans les Ménées (pour l'année fixe) et les Triodion (pour l'époque du grand Carême) et les Pentékostarion (pour l'époque entre Pâques et Pentecôte), intercalés entre la sixième et la septième Ode du Canon, le texte du Prooemium et du premier Oikos du Kontakion de la même fête, — et c'est tout ce qui reste (3).

(1) Pour des raisons pratiques je rends ὄρθρος par Matines (malgré Neale, *Hist. of t. H. East. Ch.*, 1, p. 915[1] et H.-G. Beck, *Byz. Zt.* 48, 1955, p. 387), en suivant l'exemple de Baumstark et Mercenier & Paris.

(2) Dans le Kondakaire non musical Sinaït. 925 (X[e] s.) on trouve en moyenne 3 Oikoi pour chaque Kontakion, abstraction faite de quelques Kontakia particulièrement importants.

(3) Un passage de Siméon Thessal. (*PG* 155, p. 572) semble indiquer que de son temps (avant 1430) on ne chantait que le refrain: καὶ μετὰ τὴν ἕκτην ὡσαύτως τοῦ ἱερέως δοξολογοῦντος τὸ κοντάκιον λέγεται ὡς συνεπτυγμένη ἐν τροπαρίωι εὐφημία τῆς ἑορτῆς· καὶ ὁ λεγόμενος οἶκος ὡς περιέχων ἐν ἑαυτῶι πάντας τοὺς λόγους τῆς ἑορτῆς ἢ τὴν βιοτὴν τῶν ἁγίων ἑκάστου καὶ εἰς τό τέλος λήγων τοῦ κοντακίου ἐν μικρῶι μελωιδήματι. — De nos jours quelques mélodies kontakariennes, peu nombreuses, sont reproduites dans le Δοξαστάριον.

Cette différence entre la tradition du Kontakion d'une part et, d'autre part, celle des deux autres grands genres de composition du rite ecclésiastique, les Canons et les Stichères, s'explique facilement. S'il est vrai que le Kontakion est une sorte d'homélie poétique, et si l'on accepte l'hypothèse que les Oikoi étaient récités primitivement sur un ton très simple, presque déclamatoire, et identique pour toutes les stances, on comprend qu'on désirait en restreindre la place dans le rite, surtout dans les églises où, selon la décision du Concile in Trullo, les évêques devaient prononcer des sermons tous les dimanches et jours fériés; et on comprend qu'il a dû céder la place au Canon, dont la structure mélodique est infiniment plus riche.

Il est curieux d'observer que, tout au contraire, l'intérêt du monde occidental s'est d'abord concentré sur le Kontakion, négligeant les Canons aussi bien que les Stichères. De nombreux savants occidentaux, attirés par la splendeur incomparable des Kontakia de saint Romanos, ont étudié les Kontakia tels qu'ils sont transmis par la tradition non musicale (c'est-à-dire dans des recueils de Kontakia qui en donnent les textes complets, mais sans notation musicale). Et on a élucidé, dans de nombreux travaux, le caractère littéraire du Kontakion, sa dépendance de formes syriennes, sa métrique, sa tradition manuscrite, de même qu'il existe plusieurs éditions modernes de Kontakia classiques et pré-classiques. Mais jusqu'ici, l'aspect musical des problèmes a été presque complètement négligé.

Par contre, si l'étude musicale des Canons et des Stichères est assez avancée et si on a publié en transcription occidentale des milliers de ces mélodies, on ne s'est guère occupé des manuscrits de la tradition non musicale qui conservent les textes complets des Canons; même ceux de Jean de Damas restent toujours en partie inconnus, et l'étude des problèmes littéraires et théologiques que posent ces poésies est à peine commencée. La raison en est que la compréhension intellectuelle et sentimentale des textes des Canons et des Stichères souffre mortellement de la séparation moderne de la littérature et de la musique, que les Kontakia supportent beaucoup mieux.

Au moment de tracer le premier plan de travail pour les *Mon. Mus. Byz.*, on ne savait pas très bien comment aborder l'étude des mélodies kontakariennes. Nous savions que les quelques Kontakaria conservés dans les bibliothèques grecques datent d'une époque relativement récente et que les mélodies qu'on y trouve présentent un style très orné; guidés par une analogie — qui s'est montrée fausse — avec la tradition des Hirmes et des Stichères, nous croyions que ce style présentait une innovation de la basse époque, et nous doutions de la possibilité de jamais arriver à la situation déjà acquise pour les Hirmes et les Stichères où nous sommes à même de retrouver et de reproduire les mélodies de l'époque antérieure à celle des Maïstores innovateurs (XV[e] siècle et après).

Aujourd'hui, nous voyons les choses sous un jour tout différent. Nous savons maintenant que des manuscrits anciens de Kontakaria, surtout de l'École de Grottaferrata, existent encore en bon état de conservation, et nous avons la possibilité de faire usage des données de la tradition slavonne qui, dans ce domaine de la mélurgie, est particulièrement importante. Nous commençons même à entrevoir combien le développement musical du genre kontakarien a été différent de celui des autres genres. Nous avons donc décidé de publier en fac-similé un Kontakarion slave et un beau Kontakarion grec qui présente à la fois l'avantage d'une date précise et assez reculée et celui d'être dans un état satisfaisant de conservation et de se trouver dans une ville où l'on peut se procurer de bonnes photographies.

DESCRIPTION DU MANUSCRIT

Notre manuscrit, qui est conservé à la Laurentienne à Florence et y porte la cote Ashburnhamensis 64, se présente aujourd'hui comme un gros volume de 265 feuillets de parchemin sous une reliure récente. En réalité, le livre se compose de plusieurs parties qui n'ont été réunies qu'après coup. Nous allons commencer par la partie qui est la plus grande et qui représente le noyau du livre actuel.

SECTION B

ff. 45–179.

CONTENU. COLOPHON.

Les feuillets 44–181 forment un tout parfaitement conservé. A la première page, on trouve un frontispice qui surmonte le titre du premier Kontakion et au-dessus duquel on lit le vers que voici:

ἀρχ(ὴν) καλήν μοι καὶ τέλ(οσ) δίδου Λόγ(ε).

Suivent les Prooemia et premiers Oikoi des Kontakia alors en usage, y compris le Prooemium et la première stance de l'Acathiste, dans l'ordre de l'année fixe, avec insertion des Kontakia du Triodion et du Pentekostarion (1). A ceci s'ajoutent les Prooemia et les premiers Oikoi du Kontakion Paraklétikon (f. 175v) et du Kontakion pour les morts (f. 178r). Le nombre total des Kontakia est de 59.

A la fin du dernier Kontakion (f. 179v) se lit, en encre rouge, le colophon que voici:

ἐτελειώθ(η) τὸ παρ(ὸν) ψαλτικ(ὸν) διὰ χειρὸ(σ) ἐμοῦ εὐτελοῦσ
ἱερο(μονά)χου ρακενδύτου Συμεῶνο(σ): ἐξ οἰκείου τε κόπ(ου)
καὶ ἐξόδου κυ(ρίου) Παγκρατίου ἱερο(μονά)χ(ου) καὶ ἐκκλη-
σιάρχ(ου) μονῆσ Κρυπτοφέρρησ τοῦ διακριτικοτ(ά)τ(ου)·
καὶ πν(ευματι)κοῦ π(ατέ)ρ(ο)σ, καὶ συναδέλφου: οἱ γὰρ ψάλλοντ(εσ)
ἐν ταύτῃ τῇ βίβλῳ εὔχεσθε ὑπὲρ τῶν δύο διὰ τὸν
Κ(ύριο)ν: σὺ δὲ Παντάναξ Βασιλεῦ. τὸν ψάλλοντα σὺν προ-
θυμίᾳ τὸν δακτύλοισ γράψαντ(α) τὸν κτίσαντά τ(ε) φύλα-
ττε τοὺσ τρεῖσ, ὦ Τριὰσ Τρισόλβια: ἔτ(ει) ͵ϛ ψ̄ ϙ̄ ζ̄ ἰνδ(ίκτου) β̄

Ce manuscrit de 137 feuillets fut donc écrit en 6797 (1289 après J.-C.) au couvent de Grottaferrata par l'Hiéromoine Syméon Racendytès sur l'ordre et aux frais de l'Ecclésiarche (c'est-à-dire le cérémoniaire) Pancratios; et il fut désigné comme un ψαλτικόν. Ce Syméon nous est aussi connu comme copiste du ms. Cryptensis A. α. VIII (IV Evangelia, non daté) (2).

On connaît aussi un autre manuscrit liturgique — Cryptensis B. β. III, « Vita S. Bartholomaei » — exécuté sur l'initiative d'un certain Pancratios. Mais notre Ecclésiarche Pancratios ne

(1) La contexture de ces derniers avec les Kontakia de l'année fixe n'est probablement qu'un expédient pratique, consacré par la tradition. La suite des fêtes établie dans notre manuscrit n'a jamais pu être réalisable, quelle que fût la date de Pâques: une trop grande partie de l'année mobile est intercalée entre le 26 mars (Annonciation) et le 23 avril (Fête saint Georges).

(2) Quelques indices pourraient faire croire que le Crypt. Δ. γ. XIII, lui aussi, a été copié par notre Syméon. Mais si la date indiquée par Rocchi pour ce manuscrit (XIIe s.) est exacte, cela n'est pas possible.

peut pas être identique au Pancratios τῆς Κρυπτοφέρρησ πραιπόστοσ (1) qui en 1230 demanda l'élaboration du volume destiné à enrichir l'office de s. Bartholémy (2), car il doit être identique au Pancratios élu abbé du couvent en 1319 (3).

DIMENSIONS. PARCHEMIN.

Grandeur des pages: 227×320 mm.

Le parchemin est de qualité assez médiocre; il est souvent si mince que la lecture est gênée par la transparence. Cela devient particulièrement désagréable quand l'encre a pâli (voir p. ex. ff. 86v, 143r, 147r). A plusieurs endroits, il est évident que le parchemin présentait des trous et des parties particulièrement minces et fragiles, que le copiste devait éviter (voir p. ex. f. 74, ll. 2–3 et f. 138, l. 1). A une époque postérieure, on a dû réparer des déchirures par quelques points (ff. 135, 157, 165) ou en y collant de petites pièces; dans un cas on a employé à cette fin un petit morceau de parchemin, arraché à un autre livre de musique (f. 137r).

ENCADREMENT.

L'encadrement, effectué à la pointe sèche, est, pour la plupart des feuillets, difficile à reconnaître. Sur bien des pages, on aperçoit assez facilement les petits points qui marquaient les distances des lignes horizontales, mais les lignes mêmes, réglées à la pointe sèche, sont presque effacées. Dans notre édition on n'en trouve guère de traces que sur quelques pages (notamment ff. 78v, 137v–138r, 170v, 171r, 175v; aux ff. 137v–138r et 153v–154r, 191v–192r, 192v–193r les réglures ont été retracées à la mine de plomb ou à l'encre). En feuilletant l'original et en faisant transparaître la lumière, on en distingue davantage. Deux lignes verticales délimitent un espace de 161 mm; 14 lignes horizontales délimitent et subdivisent un espace de 250 mm. L'écriture du texte suit les lignes horizontales, sans trop d'exactitude; les lettres sont normalement placées au-dessous de la ligne, mais parfois au-dessus; il arrive même que le copiste écarte ses lignes de façon à ne loger que 13 lignes d'écriture dans l'espace de l'encadrement (voir f. 171r). Les neumes sont placés entre les lignes.

Les réglures verticales déterminent le commencement et, moins strictement, la fin des lignes du texte. Les neumes dépassent souvent l'encadrement.

CAHIERS.

Le manuscrit étant aujourd'hui très soigneusement relié, il est fort difficile de reconnaître la composition des cahiers. Mais, à un moment donné, probablement lors de la reliure moderne, un bibliothécaire a numéroté les cahiers qui composent le volume actuel en ajoutant, tout à fait à l'extrême gauche au bas des premières pages de chaque cahier, de petits chiffres, dont beaucoup sont devenus presque illisibles. Ces chiffres sont placés au recto des feuillets suivants: 7 au f. 45; 8 au f. 53; 9 au f. 61; 10 au f. 71; 11 au f. 79; 12 au f. 87; 13 au f. 95; 14 au f. 103; 15 au f. 111; 16 au f. 117; 17 au f. 124; 18 au f. 134; 19 au f. 142; 20 au f. 150; 21 au f. 158; 22 au f. 166; 23 au f. 174; (24 au f. 182).

(1) Voir B. β. III f. 1v (cité par Rocchi p. 140). Le Révérend Prieur P. Teodoro Minisci m'écrit que ce terme fut employé à Grottaferrata au XIII[e] s. pour désigner le Supérieur du couvent qui, pendant une vacance du titulaire, remplissait les fonctions de l'abbé.

(2) Cp. Vogel–Gardthausen, *Griech. Schreiber* p. 193 et p. 410.

(3) Voir A. Rocchi, *De coenobio Cryptoferratensi*, Tusculum 1893, pp. 58 s. et 66.

Les observations directes que l'on peut faire actuellement en examinant l'original cadrent parfaitement avec ces indications.

La grande majorité des cahiers sont donc des quaternions réguliers de 4 feuilles doubles; les cahiers 9 et 17 se composent de 5 feuilles, les cahiers 15 de 3 et 16 de $3^1/_2$. Je n'ai pas pu constater où et comment le feuillet simple du cahier 16 a été inséré, ni trouver une explication des irrégularités. Il faut noter que Syméon, au moment de terminer son ouvrage, a laissé en blanc deux feuillets de son dernier cahier (le cahier actuel marqué nº 23).

ÉCRITURE DU TEXTE.

Le texte est écrit d'une main très sûre et bien exercée. L'écriture est en minuscules et les formes des lettres sont parfaitement conformes avec la date indiquée au colophon (A.D. 1289). On peut remarquer que le scribe emploie côte à côte les formes de la minuscule et celles de l'onciale pour les lettres β, λ, ν et π. Pour le β il emploie de préférence la forme de la minuscule, rarement le B carré; le λ de la minuscule est très rare; je n'ai trouvé aucun exemple du κ de la minuscule. Le N majuscule est surtout employé en fin de groupe et se distingue le plus souvent par son grand module. Cela tient au fait que dans l'écriture du texte d'un codex musical, surtout de style kontakarien, chaque unité phonétique doit se présenter comme une unité graphique, séparée de ses voisines, et avoir une grandeur adaptée aux besoins de la notation musicale. Cet état de choses explique les formes très variées de certaines lettres: Les α se terminant par un trait long, les ω très espacés (au f. 54v l. 8 on voit un curieux exemple de toute une série de ω de plus en plus larges), les ξ, qui sont parfois de forme étroite (p. ex. f. 101r l. 6), mais prennent parfois une grandeur démesurée (p. ex. f. 51v l. 7). Cela explique aussi que le copiste n'emploie aucune abréviation sauf celle du καί (normalement la forme courante de la minuscule (p. ex. f. 47v l. 14)), et, en ligature avec ὑπέρ, f. 73r l. 4, très rarement κ/ (p. ex. f. 79v l. 14)). Les lettres conjointes, par contre, sont très fréquentes pour les groupes συ, υν, τρ, σσ, σπ, ασ, το, τω, των, του, στ, εξ, ερ. Il emploie aussi des lettres enclavées surtout pour les groupes οι et οσ etc. (voir p. ex. f. 46r l. 4) (1).

Parfois, il a égayé ses longues heures de travail en prolongeant outre mesure et en ornant les traits inférieurs de quelques lettres de la dernière ligne (voir p. ex. ff. 62v, 105r, 111v, 131r, 132r); il a aussi une prédilection pour la décoration des traits horizontaux des α (des exemples assez plaisants se trouvent aux ff. 129r et 131r). D'autres lettres ornées sont rares; aux ff. 45v, l. 12 et 95v l. 13 les O initiaux sont remarquables.

Quand on passe du f. 116v au f. 117r, on constate sans peine que le modeste Syméon du colophon a un peu exagéré: il n'a pas travaillé seul: car ici l'écriture change brusquement de caractère, et cette nouvelle main continue jusqu'au f. 124 l. 7, où Syméon a repris son travail (2). Il est évident que l'écriture du remplaçant de Syméon — que je désignerai dans la suite comme son Amanuensis — appartient à la même école que celle de Syméon lui-même; les caractères généraux de ces deux écritures sont très différents, il est vrai, mais il s'agit manifestement de différences individuelles. Les formes des lettres de l'Amanuensis sont bien moins fermes et homogènes que celles de Syméon, et il en trace quelques-unes (p. ex. le φ) d'une tout autre façon que lui. L'abréviation de καὶ, elle aussi, prend ici un aspect plus ornemental que chez Syméon. Il ne s'intéresse pas beaucoup aux réglures; il se permet parfois de loger 15 lignes dans une page

(1) C'est surtout pendant les premiers jours de son travail que Syméon s'est plu à ces lettres enclavées. Remarquez aussi le καί aux ff. 45r l. 5 et 46r l. 14. — Une comparaison des premiers feuillets (f. 45 ss.) avec le reste montre d'ailleurs que l'ardeur des premiers jours s'est vite refroidie: ces pages seules sont animées d'une véritable recherche de variation.

(2) Il y a d'autres endroits où l'écriture change de caractère (p. ex. f. 166r); mais dans ces cas il n'est pas question de changement de main.

(ff. 119v et 121r), se contentant parfois de 13 lignes; il faut savoir que l'encadrement reste le même. Les lignes de son écriture sont assez tortueuses.

Il n'est fait usage dans notre manuscrit ni d'esprits, ni d'accents, ni d'iota adscriptum.

La ponctuation se restreint à l'emploi du point à milieu (·) et — surtout à la fin des strophes — des deux points (:). La ponctuation est toute différente de celle des Kondakaires non-musicaux (qui mit Pitra sur la piste de la métrique). On trouve même très souvent un point au milieu d'une série de voyelles égales appartenant au même mot (p. ex. au f. 76r l. 4 au milieu du mot ποιμένα); il indique probablement l'endroit où le chantre doit reprendre haleine. Les grandes pauses sont normalement marquées par la présence d'une martyrie. L'Amanuensis préfère les deux points au point à milieu.

L'orthographe n'est pas trop mauvaise, mais il y a naturellement un nombre élevé de fautes dues à l'iotacisme (y compris la confusion de υ, οι et ι) et à la confusion de αι et ε, et de ω et ο. L'orthographe de l'Amanuensis est inférieure à celle de Syméon; on remarque que très souvent il omet le ν final; à la seule page f. 118r on lit προσθήσωμε, ὀδυρμό et ἐγχέομε.

Le texte est assez souvent défiguré — par des mots impossibles, par des omissions, par des fautes de grammaire — au point d'être parfaitement inintelligible, et le copiste qui corrige avec tant de soin les neumes et y ajoute des variantes, même insignifiantes, ne fait presque jamais de corrections dans le texte. Notre Codex était un livre de chant: on pouvait se permettre de négliger le texte. A ce point de vue aussi, l'Amanuensis est plus négligent que Syméon.

On remarque que le refrain n'est jamais répété après l'Oikos; au point de vue musical, cela n'était pas nécessaire, parce que la musique était la même dans le Prooemium et l'Oikos. D'ailleurs la note finale du verset qui précède immédiatement le refrain, est toujours, paraît-il, identique à la note finale du refrain.

Notation musicale.

Les neumes sont écrits avec la même plume et la même encre que le texte. Leurs formes sont celles de l'époque indiquée par le colophon (fin du XIII[e] siècle). Le scribe trace sans hésitations des neumes larges et épais, d'une main très sûre et ferme, non sans élégance. Il sait donner à la colonne d'écriture un bel équilibre en agrandissant harmonieusement quelques signes qui s'y prêtent bien, surtout le —. Certains jours il se laisse emporter par son envie de dépasser l'encadrement et de décorer quelques longs traits d'ornements d'un goût un peu affecté. Les neumes qu'il préfère pour ce jeu sont — et γ. Si l'on compare cette caractéristique avec celle que nous avons donnée de l'écriture du texte, la conclusion s'impose que Syméon a écrit les neumes aussi bien que le texte.

Dans la partie dont le texte est écrit par l'Amanuensis, les neumes présentent un style nettement différent de ceux du corps du volume. Ici encore on peut dire, il me semble, que la caractéristique individuelle qu'on peut déduire de l'écriture du texte s'applique également à l'écriture des neumes: ceux-ci n'ont pas du tout les formes bien équilibrées et espacées des neumes de Syméon. L'Amanuensis emploie aussi pour quelques neumes des formes individuelles que nous ne trouvons pas dans les autres pages du manuscrit; surtout le Strepton est toujours aisément reconnaissable: ¬.

Le travail de la neumation n'était pas fini avec l'écriture des neumes qui fixent la marche des mélodies: il fallait encore ajouter des martyries initiales et médiales, apporter, en révisant la notation des mélodies, les corrections nécessaires, et noter quelques variantes jugées dignes d'attention. Pour cette partie du travail les neumateurs se servaient de l'encre rouge.

RUBRIQUES. INITIALES.

Chaque Kontakion est introduit par une brève rubrique (à l'encre rouge, comme il sied), normalement accompagnée d'un signe marginal qui marque le commencement d'une nouvelle hymne. La rubrique indique la fête (et la date) à laquelle ce Kontakion est destiné, et le mode musical. Parfois est ajouté le mot κονδάκιον. L'indication du mode se réduit souvent à la préfixation du mot ἦχος à l'échéma; de nombreux cas montrent clairement que ce mot (ἦχ) et l'indication neumatique (la martyrie) du mode appartiennent à des couches différentes de l'écriture (voir p. ex. f. 103v l. 10).

Très souvent le rubricateur indique aussi le commencement de l'Oikos par les mots ὁ οἶκος; en principe, cette dernière rubrique ne comporte pas d'indication de mode parce que normalement l'Oikos appartient au même mode que le Procemium. La rubrique du premier Kontakion du f. 45r, qui est particulièrement soignée, prouve que l'indication du mode s'applique au Kontakion tout entier (ou, si l'on veut, au Procemium + le premier Oikos).

Le style de l'écriture des rubriques est nettement différent de celui du texte (1), mais il est très probable que le rubricateur est identique au copiste du texte, car son style ne diffère pas essentiellement de celui du colophon. Il s'agit d'un style conventionnel qu'on exécute lentement, et dans de tels cas il est normal que le copiste se plaise à prendre son temps et se permette des variations plus grandes que dans une écriture « à labeur ». On peut, par exemple, sentir le plaisir que le copiste a éprouvé en variant οἶκος de mille façons diverses, parfois assez drôles (voir p. ex. ff. 48r, 62r 103v, 106v).

Il y a quelques cas, cependant, où l'on a l'impression que la rubrique est écrite par une main différente, mais je n'ose pas être trop précis là-dessus.

Des initiales rouges ouvrent les Procemia aussi bien que les Oikoi. Leur style, assez uniforme, est peu intéressant.

Dans les pages écrites par l'Amanuensis (ff. 117r–124r, l. 7) le style des rubriques et des initiales diffère visiblement de celui du reste du Kontakarion. On remarque aussi qu'aux ff. 117r et 118r, le commencement de la strophe est marqué par un signe tout différent de celui qu'emploie Syméon. Il est amusant de constater que dans ces pages l'encre rouge est caractérisée par un éclat particulièrement brillant; c'est là une conséquence naturelle de l'habitude médiévale, qui laisait à chaque scribe le soin de préparer son encre (2).

NOTES. ADDITIONS.

Au f. 112v, après la ligne 4, on lit une note, écrite à l'encre rouge, par une main de l'époque, presque certainement par Syméon lui-même. En voici le texte:

ζήτ(ει) τοὺσ ἑτέρουσ οἴκουσ εἰσ τὰ τέτραδα τὰ μεγ(ά)λ(α) (3)

Ce renvoi suit le texte du Procemium et du premier Oikos de l'Acathiste. Il s'ensuit que, au moment où Syméon écrivait son Kontakarion, on disposait à l'église de Grottaferrata d'un

(1) Dans les rubriques et dans le colophon on trouve des υ pointus, non dans l'écriture normale.

(2) La qualité de l'encre rouge employée par Syméon lui-même est d'ailleurs assez changeante.

(3) Remarquez que cette note est marquée par le signe marginal dont se sert Syméon pour faire ressortir les rubriques. — L'accent au-dessus de la syllabe τέ(τραδα) rend la lecture certaine. Le mot τέτραδον (qui est peut-être une sorte de dérivation rétrograde, très peu régulière, de τετράδι, fait sur le modèle de φυλλάδι ∼ φύλλον) est attesté par un lemme chez Hépitès; on le trouve aussi dans le Μέγα Λεξικόν de Démétrakos *s. v*, mais dans le passage de Marinus (Vita Procli, 26) qu'il cite, τετράδων est certainement le gen. pl. de τετράσ.

manuscrit composé de plusieurs « grandes feuilles » (plus grandes probablement que celles du Kontakarion de Syméon) qui contenaient le texte complet de l'Acathiste (vraisemblablement sans notation musicale), et peut-être d'autres chants du même genre (1).

Le renvoi du f. 78r, par contre, est une addition non prévue au moment de la copie du texte. L'écriture semble être différente de celle de Syméon, mais contemporaine.

Pour la correction ajoutée au f. 119v en bas (cp. ci-dessous p. 24), l'Amanuensis — qui visiblement a fait cette addition de sa propre main — a employé la même encre rouge que celle employée pour les rubriques, ce qui confirme la supposition que les rubriques de notre codex ont été ajoutées normalement par le copiste du texte.

En marge et dans les lignes des neumes, on lit d'assez nombreux suppléments ou corrections de la notation musicale. Pour les détails voir plus bas p. 26.

A la toute première page (f. 45r), une main grecque d'époque postérieure a ajouté τοῦ μελωδοῦ (sc. Ρωμανοῦ), indication qui porte sur le Kontakion de saint Siméon le Stylite. Une autre main, occidentale sans doute, d'époque encore plus récente (XVII[e] ou XVIII[e] s.), a ajouté quelques mots très difficiles à déchiffrer. La fin de cette inscription est manifestement en grec, et sans trop d'imagination on peut lire Ρωμανός. Le reste semble écrit en caractères occidentaux. J'ai demandé à M. Silvio Giuseppe Mercati, à Rome, de m'aider à déchiffrer ces lettres. Avec la courtoisie prompte qu'on lui connaît, il m'a donné la solution : il faut lire le mot italien *Authore*. Il paraît donc que l'inscription à gauche de l'ornement central est une explication — correcte — de l'inscription de l'autre côté. L'Italien savait bien que Romanos est souvent indiqué par les Grecs comme le mélode par excellence, et il a donné l'explication à des lecteurs moins avertis.

SECTION C

ff. 180–199.

Peu de temps après — ou peut-être même avant — l'achèvement du Kontakarion de l'année ecclésiastique, on (Pancratios?) décida d'annexer au volume quelques cahiers supplémentaires contenant les Kontakia Anastasima, c'est-à-dire les Kontakia des dimanches du cycle octoéchique, et quelques Kontakia Proshomœa (cp. plus bas p. 34 s.).

La personne chargée de ce travail fut l'Amanuensis de Syméon, qui nous est déjà familier. Il commença par les deux feuillets laissés en blanc du dernier cahier du livre de Syméon, puis ajouta deux cahiers de quatre feuilles et un cahier d'une seule feuille. C'est ce dont témoignent les petits chiffres au bas des pages (cp. ci-dessus p. 12) : 24 au f. 182 ; 25 au f. 190 ; 26 au f. 198 ; (27 au f. 200).

Le parchemin est de la même qualité inférieure que celui employé par Syméon. L'écriture du texte, des neumes, des rubriques et des initiales est conforme à celle des ff. 117–124. On retrouve ici l'irrégularité des lignes et le mépris des réglures, la même forme des signes marginaux, et l'emploi courant de la ponctuation à deux points. Une habitude un peu affectée que l'Amanuensis a contractée entre temps, est l'arrangement en alternance régulière de ȣ (qu'il trace en deux coups de plume) et ου ; voir p. ex. f. 185r l. 14. L'encadrement semble être différent : il paraît que pour les deux cahiers nouvellement attachés, on a tracé deux lignes verticales à la marge extérieure au lieu d'une.

On remarque que le copiste, arrivé à la dernière page (f. 199v), a disposé de plus d'espace

(1) Par un coup du hasard des plus curieux le copiste du Kontakarion non musical Sinaït. 925 a été dans une situation analogue : après le Kontakion du dim. τοῦ ἀσώτου, il écrit : ζήτει σάββατ(ον) τῆσ ἀποκρέ(ω) κ(αὶ) τὰ λοιπ(ὰ) κονδά(κια) μέχρι τ(ῆσ) μεσονηστίμ(ου) εἰσ τὰ ι' τετράδια.

qu'il n'en fallait; après avoir copié un seul groupe de neumes à la première ligne, il a choisi de laisser en blanc la partie en haut de la page, peut-être parce que la transparence de l'écriture du recto y était particulièrement gênante. Il est curieux de voir qu'en reprenant son écriture plus bas, il a négligé de copier un signe aphone (⁓) qu'il avait copié à la première ligne (il se peut aussi — en principe — qu'il se soit aperçu que ce signe était une faute et que pour cette raison il ait été content de pouvoir laisser quelques lignes en blanc).

Le texte des Kontakia Anastasima est souvent absolument inintelligible et diffère beaucoup des versions des éditions modernes. Il s'agit en partie, paraît-il, de réelles variantes de la tradition, en partie de fautes dues à la grande négligence de ce copiste.

SECTION D

ff. 200–257.

A un certain moment, on désirait avoir aussi un recueil d'Alléluiaria et d'Hypakoai. Ce fut Syméon qui l'écrivit, comme en témoigne le colophon, cette fois très court, du f. 257r:

ὦ Χριστὲ βοήθει τῷ σῷ δούλ(ῳ) Συμεῶν ἱερο(μονά)χ(ῳ).

Il ajouta le Kontakion pour saint Nil le Jeune et celui de saint Bartholémy le Jeune, les grands héros fondateurs du couvent de Grottaferrata.

Par leur aspect extérieur ces feuilles ne diffèrent en rien des feuilles du Kontakarion proprement dit (1). Il semble probable que cette partie de notre livre soit postérieure au Kontakarion; la forme du colophon semble l'indiquer, mais on n'ose rien affirmer. Le style de l'écriture est exactement le même dans B et D; on peut tout au plus faire remarquer que la fantaisie de prolonger quelques traits de lettres ou de neumes prend maintenant plus rarement à Syméon, mais les quelques cas que nous trouvons (ff. 212v, 219v, 228r) n'en sont pas moins exubérants.

Voici la répartition des chiffres indiquant les commencements des cahiers (cp. plus haut p. 12): 27 au f. 200; 28 au f. 208; 29 au f. 216; 30 au f. 224; 31 au f. 234; 32 au f. 242; 33 au f. 250; (34 au f. 258). Ce recueil se compose donc de 7 quaternions normaux et d'un cahier de 5 feuilles.

La première partie de cette section est introduite par une rubrique, surmontée d'une ligne ornementale (f. 200r):

ἀρχ(ὴ) τῶν ἀλληλουιαρίων:

Suivent alors 55 Alléluiaria, disposés en groupes de 2 ou 3 (ou 4) morceaux et précédés d'une rubrique indiquant ou bien la fête à laquelle le chant est destiné, ou bien, beaucoup plus rarement, le genre d'office auquel il est applicable. Parmi les rubriques du genre « pour un martyr », « pour des Hiérarches », etc., on trouve le mot curieux ἄμνημον qui indique une occasion qui n'est pas dédiée à la μνήμη (τοῦ δεῖνα) (2).

Le premier morceau de chaque groupe est l'Alléluiarion proprement dit, c'est-à-dire le premier verset de la psalmodie qui, à la messe, précède la lecture de l'évangile; puis viennent un ou deux des versets suivants, appelés Stiques, du même Psaume. C'est tout ce qui reste du chant d'un Psaume complet qui, primitivement, était de rigueur.

(1) Dans cette section aussi il y a une page (f. 228v) qui contient 15 lignes au lieu de 14; c'est que Syméon a voulu placer tout le morceau qu'il devait écrire à l'encre rouge sur une page.

(2) Le mot est employé aussi dans le Codex Borgianus 19. — Un mot analogue du jargon ecclésiastique est ἄμηνον (v. *Mon. Mus. Byz.* I, Introduction p. 32).

Dans notre manuscrit, on omet normalement, à la fin des versets, un ou deux mots quoiqu'ils soient absolument indispensables pour le sens. Il faut probablement supposer que le chœur — ou les fidèles, le λαός — répétaient, après le chantre, le chant de ces quelques mots qui forment l'Hypopsalma; la formule mélodique de l'Hypopsalma devait être une cadence très simple et uniforme, et le chantre n'avait pas besoin de s'appuyer sur son livre pour en donner le ton. L'omission du refrain dans les Oikoi des Kontakia peut être citée comme une analogie, assez vague, il est vrai.

L'Alléluia n'est noté que dans quelques rares cas, toujours avant l'Alléluiarion, ce qui correspond bien à l'ordonnance donnée dans l'Euchologion du XIIe ou XIIIe siècle, publié par Dmitrievskij, qui dit: Ὁ ψάλτησ· Ἀλληλούϊα. Ψαλμὸσ τῷ Δαβίδ. Ὁ διάκονοσ· Πρόσχωμεν. Καὶ ψάλλεται τὸ Ἀλληλούϊα. Ὁ ψάλτησ τὸ Ἀλληλουάριον. Ὁ λαὸσ τὸ Ἀλληλούϊα. (1)

Les Alléluiaria sont groupés selon les modes musicaux; le premier verset des groupes qui suivent la rubrique indiquant le commencement d'un mode, est écrit à l'encre rouge. La répartition des Alléluiaria sur les modes est la suivante: 1er mode: 12; 2e mode: 10; 3e mode: 0; 4e mode: 12; 1er mode plagal: 5; 2e mode plagal: 5; 3e mode plagal: 0; 4e mode plagal: 11. La surprise de cette omission du 3e mode et de son plagal n'est point diminuée par la note que l'on trouve sous la rubrique du 3e Alléluiarion du 2e mode (f. 208v): ψάλλεται δὲ καὶ εἰσ τ(ὸν) τρίτ(ον) ἦχ(ον). Cela signifie probablement que, aux occasions pour lesquelles le choix de l'Alléluiarion à chanter dépendait du roulement du cycle octoéchique, on chantait l'Alléluiarion du 2e mode aussi dans la semaine du 3e mode. Une remarque analogue pour le 3e mode plagal manque.

L'absence du 3e mode et de son plagal se retrouve dans le recueil d'Alléluiaria du Codex Borgianus 19, qui contient les mêmes versets que notre manuscrit, et dans le même ordre. La provenance de l'Italie du Sud et la date de ce codex — fin du XIIIe siècle — ont été déterminées récemment par le R. P. Paul-Armand Laily, qui en a publié une analyse très détaillée, faite avec beaucoup de soin et de compétence (2). Autant qu'on en puisse juger, d'après les dessins et transcriptions fournis par ce livre (3), les mélodies de ces deux manuscrits sont aussi très étroitement apparentées.

Le livre du Père Laily, auquel je renvoie les lecteurs, donne beaucoup de renseignements sur les problèmes que pose ce petit cycle d'Alléluiaria.

Le commencement de la 2e partie de la section D (f. 245v) est marqué par une page blanche et une simple rubrique qui dit: ἀρχ(ὴ) τῶν ὑπακοῶν τῶν ὀκτὼ ἤχ(ων).

Ce petit recueil ne donne que les Hypakoai de l'Octoéchos, arrangés dans l'ordre des modes. Le Codex Borganius 19, par contre, ne donne que 2 Hypakoai de grandes fêtes. La tradition non musicale comporte un nombre important de ce genre de tropaires dont la place dans la liturgie est après la 3e ode de certains Canons.

Après les Hypakoai, une demi-page est laissée en blanc; puis suivent, sous de simples rubriques, les deux Kontakia supplémentaires.

(1) Cité d'après Trempélas, Αἱ τρεῖς Λειτουργίαι, Athènes 1935, p. 52.

(2) P.-A. Laily, *Analyse du Codex de Musique Grecque N° 19 Bibl. Vaticane (Fonds Borgia)*, Harissa 1949. — En plus des Alléluiaria de notre codex, le Borgianus donne l'Alléluiarion du Vendredi Saint Ὁ θεὸσ ἀπώσε ἡμᾶσ, plus συνέσεισασ τὴν γῆν. Par contre, y manquent les stiques 23c, 29b et 46c. — Les numéros d'ordre que j'ai donnés dans le Tableau Analytique ne cadrent pas avec ceux donnés par Laily parce qu'il a marqué deux Alléluiaria par un seul chiffre (14) et qu'il n'inclut pas dans son numérotage nos numéros 20 et 23.

(3) Voir la note de Laily au bas de la page 59: le calligraphe qui a copié les modèles de ses transcriptions « n'a pas su respecter minutieusement les nuances de la notation du Codex ». Ce jugement est très clément.

SECTION A

ff. 1–44.

Nous avons déjà vu que l'Acathiste figure dans le Kontakarion. Sous la rubrique de l'Annonciation, on en trouve le Procemium et le premier Oikos. Cela revient à dire que cette hymne est traitée comme un Kontakion normal et a subi une amputation analogue. Malgré cela, la différence n'est pas complètement dissimulée. Les échémas qui introduisent le Procemium et l'Oikos ont une longueur extraordinaire, et la deuxième partie de l'Oikos — les Chairétismoi — est marquée comme un morceau à part et on y trouve de nouveau un long échéma; le χ du premier χαῖρε est une véritable initiale, et tous les χ des χαῖρε suivants sont, eux aussi, écrits à l'encre rouge (1). Enfin, on lit à la fin de l'Oikos la note déjà citée qui renvoie à quelques μεγάλα τέτραδα, contenant les autres stances de l'Acathiste. Mais cela ne suffisait pas.

A un certain moment, Syméon fut chargé de faire une copie complète, avec notation musicale, des strophes qui manquaient dans son Kontakarion. Il a exécuté cette copie sur des feuilles tout à fait semblables à celles du Kontakarion. Son style d'écriture, lui aussi, est le même, mais semble encore plus exercé et sûr que dans les sections B et D, mais aussi un peu plus austère. Nous ne trouvons qu'un seul ⟶ et un seul α de forme exubérante. Les χ des χαῖρε sont écrits à l'encre rouge, comme dans le Kontakarion.

En haut de la première page, il n'ajouta aucune rubrique mais un simple renvoi: ζήτ(ει) τὸ Ἄγγελο(σ) πρωτοστάτησ εἰσ τ(ὸ) ψαλτ(ικὸν) τὸ μέ(γα). Ce renvoi se réfère de toute évidence à notre section B; les mots ψαλτικὸν τὸ μέγα sont parfaitement compréhensibles, même si B n'était pas encore à ce moment-là augmentée des suppléments C, D et E. Une main grecque a ajouté au-dessus de la ligne le mot ψαλτικόν pour expliquer l'abréviation employée par Syméon. Au f. 44r, à la fin du 24e Oikos, Syméon ajouta le colophon que voici: Ὦ Χ(ριστ)ὲ βοήθησον τὸν σὸν δοῦλον Παγκράτιον ἱερο(μόνα)χ(ον) ἐκκλησιάρχ(ην) τῆσ περιβλέπτου μονῆσ Κρυπτοφέρρησ· τὸν κτησάμενον τὴν βίβλον ταύτ(ην): ἐμοὶ δὲ τῷ γράψαντ(ι) Συμεῶνι, δώρησαι Σ(ώτ)ηρ λύσιν ἀμπλακημάτων:· Nous devons donc ce petit livre, lui aussi, au zèle de Syméon et du futur abbé Pancrace. La section A ne fut en réalité qu'un supplément de B.

Les cahiers de la section A sont au nombre de 6, dont les 5 premiers sont des quaternions réguliers et le dernier un quart de quaternion; les chiffres du bibliothécaire moderne (cp. plus haut p. 12) confirment ce fait: 2 au f. 9; 3 au f. 17; 4 au f. 25; 5 au f. 33; 6 au f. 41; (7 au f. 45). La moitié de la page 44r est laissée en blanc, également la page f. 44v tout entière.

Il faut donc croire que cette section de notre manuscrit est complète.

Le fait même que les strophes 2–24 (2) furent copiées à part, et que cette copie servait de supplément à la section B, fournit un précieux renseignement sur la place qu'occupait cette hymne dans l'église de Grottaferrata au XIIIe s. Mais les détails sont peu clairs et nous invitent à un examen (3).

On sait que, dans le rite actuel de l'Église Grecque, le Procemium et le premier Oikos seuls sont exécutés à la fête de l'Annonciation, et que l'hymne tout entière a sa place aux Matines du

(1) Dans quelques cas les χ initiaux sont marqués par de petits points; ils se correspondent deux à deux et indiquent, semble-t-il, que l'on peut sauter du premier χ marqué au suivant, si on est pressé. Voir f. 110r ll. 6 et 10 et f. 111r ll. 3 et 10, et, à l'endroit du 3e Oikos qui correspond à la première paire du 1er Oikos: f. 2v ll. 5 et 10, et encore au f. 19v ll. 8 et 14.

(2) On remarque que la forme εἶδον, conformément aux habitudes byzantines, prend la place du numero 9 (ει équivalant à ι).

(3) Pour tous les détails concernant l'Acathiste, je renvoie les lecteurs au livre de M. Egon Wellesz, qui paraît en même temps que le présent volume: *The Akathistos Hymn, introduced and transcribed, Mon. Mus. Byz.*, = *Transcr.* 9, Copenhagen 1956.

samedi de la cinquième semaine du Carême où, cependant, les Psaltes ne chantent que le Procemium, tandis que le prêtre lit les Oikoi (1).

Sur un point au moins, l'église de Grottaferrata suivait, au temps de Syméon, une autre norme: on chantait, au moins une fois par an, toutes les stances, et on attribuait à cette exécution une telle importance que l'on ne se contentait pas de laisser aux chantres le soin d'adapter aux diverses strophes la mélodie qu'on possédait en notation musicale pour la première strophe.

A quelle fête chantait-on tous les Oikoi?

Dans le Kontakarion, on trouve le renvoi aux strophes 2–24 sous la rubrique de la fête de l'Annonciation, à laquelle, selon le rite moderne, on ne doit exécuter que le premier Oikos; par contre, on ne trouve ni texte, ni renvoi à la place où, selon le rite moderne, on devrait s'y attendre, à savoir après le Kontakion de la Fête du Grand Canon, qui a lieu le jeudi de la 5[e] semaine du Carême, deux jours avant le σάββατον τοῦ Ἀκαθίστου. La donnée positive est la plus importante: en effet, il me semble naturel de supposer que les confrères de Syméon, à la fête de l'Annonciation, exécutaient l'hymne tout entière (en limitant probablement le chant au Procemium et au premier Oikos et en lisant les autres strophes). Mais nous n'avons pas le droit de supposer que l'Acathiste tout entier n'était pas chanté à une autre fête; car, au fond, si tout le monde savait qu'il fallait chanter cette hymne tel ou tel jour du grand Carême, Syméon pouvait, à juste titre, juger inutile de répéter le renvoi que les personnes intéressées auraient lu peu de temps avant cette fête.

Chantait-on à cette fête les 24 Oikoi seuls, et non pas le Procemium? Le manuscrit ne donne pas de renseignements explicites là-dessus. La note de la première page dit qu'il faut « chercher le Ἄγγελοσ πρωτοστάτησ dans le Kontakarion », non pas le Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ. Faut-il tirer une conclusion de ce silentium? Je n'ose le croire. Mais il est sage, il me semble, de tenir présent à l'esprit le fait que l'Acathiste, au moment de sa composition, ne fut point assimilable à un Kontakion normal (2), si par ce terme on entend le genre des grands poèmes qui font la gloire

(1) La mélodie actuellement en usage pour τῇ ὑπερμάχῳ (qui a fourni le thème à un motet du compositeur bien connu Pétro J. Pétridès) est une composition récente. — Il est remarquable que les mélodies du Procemium et du premier Oikos dans le Paris. Coisl. 221 ff. 166r ss. (ajoutées par une main postérieure) y sont attribuées à un Maïstor d'époque récente.

(2) La tradition slave témoigne, elle aussi, des difficultés que pose l'assimilation de l'Acathiste au genre Kontakarien. Les Slaves donnent, dans les Kontakaria, le texte et la musique du Procemium seul, sous la rubrique du 26 mars, mais on exécutait chez eux aussi le texte tout entier du poème le samedi de l'Acathiste. Cependant, l'ordonnance est toute différente de celle des Grecs. Dans un Triodion russe (Sinait. Slav. 23), écrit avant 1460, on donne le texte sous la rubrique du samedi de la 5[e] sem. du grand Carême. On commence par l'Hexapsalmos, suivi du Troparion τὸ προσταχθέν et une stichologie. Puis commence l'Acathiste, arrangé par paires. La première paire comprend le Procemium et Oikos 1, la deuxieme, Oikos 2 et Oikos 3, et ainsi de suite. Le Procemium et les Oikoi pairs sont indiqués comme « Kondak », les Oikoi impairs comme « Ikos ». Les « Kondak » finissent par le refrain Alléluia, qui est écrit parfois trois fois, parfois deux ou une fois, et qui parfois manque. Les Oikoi impairs finissent par les Chairétismoi. Comme le total des Oikoi est de 24, on répète après l'Oikos 24, qui ici est un « Kondak », l'Oikos n° 1. Le tout est divisé en 4 groupes. Après les trois premières paires, on répète τῇ ὑπερμάχῳ et chante l' Ἄμωμοσ; après les paires 4, 5 et 6 (=Oikoi 6–11) on intercale Odes 1–3 du Canon de Joseph et répète le Procemium; après les paires 7, 8, 9 (=Oikoi 12–17), on intercale Odes 4–6 du Canon et répète le Procemium; après les paires 11, 12, 13 (=Oikoi 18–24, plus Oikos n° 1), on chante le Procemium encore une fois. Cette ordonnance et l'emploi des termes « Kondak » et « Ikos » sentent l'artifice, et on peut ajouter que cette pratique, à certains égards, est inférieure à celle des Grecs. Mais elle a l'avantage de respecter la structure binaire du poème, quoique sous une forme désajustée. La forme slave représente aussi une autre différence remarquable de celle des Grecs: tandis que les Grecs ne connaissent que deux ou trois Proshomœa, il existe chez les Slaves, encore de nos jours, tout un genre « Acathiste »; on trouve même, parmi les livres rituels de l'Église Russe, un petit volume qui n'est en réalité qu'un « Acathistarion » et contient, avec notre Acathiste, neuf autres « Acathistes », évidemment calqués sur son modèle, tous arrangés par

de Romanos. Il n'est donc pas sûr que, primitivement, elle ait comporté un Procemium. En effet, on sait que le vers qui, depuis des siècles, figure dans les livres rituels comme son Procemium, le fameux Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ, semble être une composition plus récente. Il est vrai que les savants les plus compétents dans ce domaine d'études, estiment que le Troparion τὸ προσταχθέν μοι μυστικῶς qui, aujourd'hui encore, est chanté le Samedi de l'Acathiste, avant l'hymne elle-même, est en réalité le vrai Procemium, qui n'a perdu sa place qu'au moment où, sous l'impression de la miraculeuse intervention de la Sainte Vierge pendant un siège de Constantinople, on composa et chanta en exaltation la louange de la Parthénos Hypermachos. Mais c'est là une hypothèse, nullement une certitude. Par conséquent, on ne peut pas exclure la possibilité que, anciennement, le rite ordonnât l'exécution musicale des 24 Oikoi (sans véritable Procemium) pour tel ou tel jour de la période quadragésimale, et l'exécution musicale du Procemium et du 1e Oikos seuls pour la fête de l'Annonciation.

Quel refrain chantait-on? Sur cette question aussi, les données de notre manuscrit ne sont pas claires. Pour tous les Oikoi impairs, Syméon a écrit, avec notation musicale, les 12 versets des Chairétismoi; pour les Oikoi pairs, il n'indique pas le refrain. Or, dans les sources les plus anciennes et les plus dignes de foi, on trouve pour le Procemium et les Oikoi pairs le refrain Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε (après les 12 versets des Chairétismoi), pour les Oikoi impairs le refrain Alléluia.

M. Wellesz, dans sa transcription, en a tiré la conclusion qui semble s'imposer: il répète, pour chaque Oikos impair, la mélodie donnée dans le Kondakaire pour le Procemium et, implicitement, pour le premier Oikos; et pour tous les Oikoi pairs, il répète le refrain Alléluia (qu'il propose de chanter sur la mélodie du refrain alléluiatique du Kontakion pour les morts, f. 178v). M. Wellesz insiste sur le fait que notre recueil était destiné à l'usage du soliste; et constatant que le copiste ne donne ni le texte, ni la musique pour les Alléluias, il en déduit que les Alléluias, aussi bien que le refrain de l'autre série Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε, étaient chantés par le chœur, tandis que le reste était chanté par le soliste. Je voudrais simplement faire remarquer que la forme de notre livre n'exclut pas une autre manière d'exécution. Sa taille et la grandeur des lettres et des neumes sont telles que deux personnes pouvaient y lire en même temps. On peut donc imaginer qu'une personne placée devant le même pupitre que le soliste a eu, dans ce livre, un guide suffisamment précis pour diriger le chœur, même si celui-ci chantait non seulement les Alléluias, mais aussi les Chairétismoi dont, certes, la mélodie (ou les mélodies, si l'on veut) étaient plus compliquées ou, peut-être mieux, plus individuelles. Et, si l'on fait abstraction de l'analogie avec les Kontakia normaux, il faut convenir que l'Acathiste se présente comme une composition de 24 strophes de 7 versets homométriques dont les 12 impaires sont suivies du refrain des Chairétismoi, les 12 paires du refrain Alléluia Alléluia Alléluia.

Le groupement des 24 strophes n'est pas dû à une rédaction ultérieure — l'acrostiche alphabétique en est la preuve —, ni l'alternance des refrains. On sait que le poème se divise en deux grands groupes dont le premier (strophes 1–12) est de caractère narratif, commençant par l'Annonciation et finissant par la Rencontre (~ la Purification), tandis que le deuxième groupe (13–24) est de caractère glorificateur. Or, dans le 2e groupe, les strophes impaires, qui, selon la tradition, finissent par les Chairétismoi, s'adressent à la Sainte Vierge, tandis que les strophes paires (sauf la dernière), qui finissent par les Alléluia, s'adressent au Christ. J'attire aussi l'attention sur le fait, important dans cet ordre d'idées, que saint Romanos a composé un Kontakion

des paires de « Kondak » et « Ikos ». Il semble légitime de se demander si la tradition slave — quoique défigurée par un emploi artificiel des termes « Kondak » et « Ikos », emprunté au grec — ne garde pas le souvenir d'une période antique qui connaissait, à côté du genre « Kontakion », un genre « Acathiste », caractérisé par une structure binaire et des refrains mélismatiques et très étendus.

pour l'Annonciation (1) qui, précisément, a comme refrain Χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε, précédé, dans le premier Oikos, par une brève série de Chairétismoi apparentée à ces Salutations qui se rencontrent dans les homilies rythmiques de l'époque précédente.

Je souligne enfin que, dans cette interprétation des données de notre manuscrit, il ne s'agit que de possibilités (2); il faut espérer qu'une connaissance plus détaillée de la tradition musicale des Kontakia et de l'Acathiste pourra contribuer à jeter un peu de lumière sur les problèmes longuement débattus concernant les relations mutuelles des Kontakia et d'autres formes littéraires, et sur l'histoire des Proshomœa et les emprunts de refrains.

Notre manuscrit ne donne aucune indication du nom du mélode; mais cela est conforme à l'habitude de Syméon; en effet, la seule indication de mélode de notre manuscrit est celle qui a été ajoutée par une main postérieure au f. 1r. Il est vrai que presque tous les savants modernes sont d'accord pour attribuer l'Acathiste à Romanos, et, certes, on peut invoquer en faveur de cette hypothèse des arguments qui ne manquent pas de force (3). Le fait que l'Acathiste appartient à un genre différent des Kontakia n'est pas un argument contre. Mais on peut croire, me semble-t-il, que de nombreux lecteurs — malgré les éloges des Pitra, des Maas et des Wellesz — s'étonnent de ne trouver dans ce poème impressionant ni la modération de la fougue stylistique, ni la fantaisie riche et précise, ni le mouvement dramatique et fermement structuré qui caractérisent Romanos, poète de Kontakia.

Au point de vue de la critique textuelle, la copie de Syméon ne présente pas un très grand intérêt; à côté de fautes individuelles — nullement rares — on y trouve quelques leçons, certainement fautives, qui, selon une hypothèse de M. Wellesz, remontent à une tradition sinaïtique (4).

SECTION E

ff. 258–265.

Ce cahier unique, qui, au f. 258r, est marqué nº 34, contient l'Acolouthie de la Génuflexion, c'est-à-dire l'Office du soir du Dimanche de Pentecôte. La main du copiste semble n'être ni celle de Syméon, ni celle de l'Amanuensis, mais elle est certainement de la même époque et de la même école; je n'ose même pas exclure la possibilité que Syméon lui-même ait écrit les neumes. L'écriture des rubriques ne diffère pas non plus essentiellement de celle du Kontakarion, mais le genre des abréviations — très individuel, on dirait presque fantaisiste — n'est pas du tout

(1) Voir l'édition de N. B. Thomadakis Vol. 1, Athènes 1952, pp. 310 ss. et l'introduction par Io.-Theoph. A. Papadimitriou.

(2) En esquissant ces « possibilités », j'ai dû schématiser les choses quelque peu. Il faut tenir compte du fait que les rubriques des livres de chant ne donnent que des renseignements partiels et très insuffisants pour une reconstruction de la marche des offices. Les possibilités que j'ai osé esquisser concernent donc les conceptions liturgiques plutôt que la pratique. — Il est certain que nulle part on ne chantait au XIIIe s. les grandes compositions — ni les Canons, ni les Kontakia ni les Acathistes — telles qu'elles avaient été conçues, à savoir comme des unités continues. Précisément pour l'Italie du Sud, nous avons dans le Typikon de San Luca di Messina (qui date de la première moitié du XIIe s.) des renseignements qui nous montrent comment se faisait alors la contexture, à l'Office de l'Acathiste, des strophes de cette hymne, des divers groupes du Canon et d'autres tropaires (le τὸ προσταχθέν aussi bien que le τῇ ὑπερμάχῳ). Voir Nilo Borgia dans *Orientalia Christiana*, 16,2, 1928, p. 204.

(3) Voir dernièrement Wellesz, *op. cit.* pp. XXVII ss. — Particulièrement important me semble le rapprochement de l'Acathiste et de la poésie dite « Prière de Romanos », surtout si l'on ajoute à la ressemblance entre la Prière v. 22 (περιστερὰ χρυσωθεῖσα τῷ πνεύματι) et l'Acathiste XXIII, 10 (κιβωτὲ χρυσωθεῖσα τῷ πνεύματι), signalée par Paul Maas dans *Frühbyz. Kirchenpoesie*, Bonn 1910, p. 9, la ressemblance entre le vers suivant de l'Acathiste (θησαυρὲ τῆσ ζωῆσ ἀδαπάνητε) et le vers 176 ((θησαυρὸσ ὑπῆρχεσ ἀδαπάνητοσ) du Kontakion sur Judas, qui, aussi au point de vue du style, est très étroitement apparentée à l'Acathiste.

(4) Voir E. Wellesz *op. cit.* p. XXXV.

du style de Syméon. Le format et le caractère du parchemin ne diffèrent pas des autres sections de notre livre.

La position à part de cet impressionnant Office de la Génuflexion se manifeste encore de nos jours par le fait qu'on en trouve les textes et les rubriques non seulement dans le Pentekostarion, mais aussi dans l'Euchologion et l'Hiératicon. Pour nous, cette section du livre est particulièrement intéressante parce qu'on y trouve toute une série de vers alléluiatiques que devait chanter le Domestikos. L'insertion de cette section dans le grand recueil que représente notre Ashburnhamensis, souligne donc le fait que ce recueil était destiné à l'usage du soliste.

ADDITIONS POSTÉRIEURES

Sur la page f. 245r laissée en blanc par Syméon, une main routinée du XIVe ou XVe s. a noté un exercice musical.

Au f. 252r, à l'espace libre au-dessous de la dernière des Hypakoai, une main, probablement du XVe s., a noté un Alléluiarion de l'office pour les morts ((εἰσ μνημόσυνον αἰώνιον ἔσται δίκαιοσ, ἀλληλούϊα = Ps. 111,6). On y trouve, en abondance, de curieuses syllabes de remplissage (ϊνονορριρο etc.) qui rappellent les térétismoi de l'époque tardive.

Au f. 257v, également laissé en blanc par Syméon, une main, qui peut être assez ancienne (XIVe s. ?), a écrit un Koinonikon (Αἰνεῖτε τὸν κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν, ἀλληλούϊα = Ps. 148,1). Le « texte » (si l'on peut employer ce mot) est intéressant par la grande dose de formules échématiques. Au-dessous est ajouté, par une main très semblable, un autre Koinonikon (ποτήριον σωτηρίου λήψομαι καὶ τὸ ὄνομα κυρίου ἐπικαλέσομαι ἀλεθε(?), ἀλληλούϊα, = Ps. 115, 4).

Sur les pages excédentaires de la section E, un scribe du XIVe siècle a ajouté (au f. 265v), en une très belle écriture, l'Alléluiarion de l'office pour les morts (ἀλληλουάρ(ιον) εἰσ κοιμηθέντασ: μακάριοι οὓσ ἐξελέξω καὶ προσελάβου κτλ. = Ps. 64,5) avec son stique (ἐπάκουσον ἡμῶν Ps. 64,6). Plus tard une main assez rude a rempli les pages ff. 264v et 265r de l'amusante εὐχ(ὴ) τοῦ ἁγ(ίου) μ(ά)ρ(τυροσ) Τρύφω(νοσ), dont on trouve le texte imprimé dans l'Euchologion sous le titre de « Exorcisme du saint Tryphon ». A la fin de cette prière une main très inexpérimentée a voulu écrire la prière κύριε ἐλέησον τὸν λαόν σου τοῦτον, ἀμήν.

Par-ci par-là diverses mains ont ajouté en marge quelques échémas qui présentent un certain intérêt (ff. 200r, 208v, 234v).

VUE D'ENSEMBLE SUR LA MANIÈRE DES SCRIBES

Des observations mentionnées dans les paragraphes précédents, on peut tirer quelques conclusions sur les habitudes de travail du scriptorium de Grottaferrata.

Le fait que, chaque fois qu'il y a changement de l'écriture du texte, l'écriture des neumes et des rubriques (et des initiales) change en même temps, prouve ou bien qu'il existait plusieurs équipes distinctes (comprenant copiste de texte, neumateur, rubricateur et initialiste), ou bien qu'une seule personne faisait tout le travail. La dernière hypothèse est certainement la bonne.

En effet, il serait assez étrange que toute l'équipe qui, au moment de la défaillance de Syméon (à la fin du cahier des ff. 111 à 116), assuma la continuation temporaire de son travail (ff. 117r à 124r ligne 7), ait été prête à travailler de nouveau ensemble pour la partie C de notre manuscrit. Les faits les plus importants dans cet ordre d'idées sont la constatation que le style des rubriques, dans les parties dues à Syméon, ressemble à celui de ses colophons, qu'il a nécessairement écrits de sa propre main, et la présence de quelques caractéristiques (je pense surtout aux prolonge-

ments ornés et affectés) aussi bien dans l'écriture des neumes que dans l'écriture du texte. On peut faire des constatations analogues pour les parties dues à l'Amanuensis (1) dont le tempérament négligent se manifeste dans toutes les parties de l'écriture.

On peut aussi se faire des idées assez claires sur l'ordre dans lequel les scribes exécutaient les diverses parties de l'écriture. C'est un fait bien connu que la règle normale des scriptoria byzantins était d'ajouter les neumes après le texte; il suffit de rappeler que, dans beaucoup de manuscrits musicaux, on trouve des passages où l'écriture du texte est parfaitement achevée, et où les neumes n'ont jamais été ajoutés. Dans le cas qui nous occupe, il importe de remarquer que l'écriture du texte suit les réglures, tandis que les neumes sont placés entre les lignes et souvent dépassent les lignes verticales de l'encadrement. On peut aussi citer de nombreux cas où l'exécution des signes de la musique semble prédestinée par les hasards des lettres de l'écriture du texte. On trouve toutefois quelques rares cas où, tout au contraire, le copiste du texte semble avoir été gêné par les neumes. Au f. 54r l. 6, par exemple, on comprend mal la forme et l'emplacement du premier sigma si l'on ne suppose pas que le copiste savait que dans la ligne suivante, précisément sous ce sigma, un groupe de neumes prendrait beaucoup de place. Il y a aussi une page (f. 171r) où Syméon, contrairement à ses principes, s'est contenté de 13 lignes au lieu de 14; or, précisément à cette page, les groupes de neumes des dernières lignes sont particulièrement encombrants. On est tenté de croire que son *Vorlage* était un manuscrit muni de notation musicale qu'il suivait de très près, parfois ligne par ligne. Dans cet ordre d'idées, il est curieux de constater qu'une fois (f. 119v) l'Amanuensis a manifestement sauté une ligne de son modèle; il l'a ajoutée au bas de la page et elle a presque la même longueur que les lignes de notre manuscrit, ce qui prouve que ce modèle était un manuscrit musical semblable à la copie que nous possédons. D'autre part, le fait que l'omission de l'Amanuensis est arrivée au milieu d'une ligne prouve qu'il ne suivait pas son modèle ligne par ligne. Enfin, on peut attirer l'attention sur la différence entre les martyries de Syméon et celles de son Amanuensis (Cf. ci-dessous p. 34).

Notre manuscrit jette aussi quelques lumières sur la question du rythme des alternances entre écriture du texte, écriture des neumes, écriture des rubriques, écriture des martyries et signes supplémentaires. La transition de la page f. 116v à la page f. 117r, est de nature à prouver qu'au moment où il chargea son Amanuensis de le remplacer pour un jour ou deux, Syméon avait complètement achevé le cahier dont f. 116v est la dernière page, malgré le fait qu'il interrompit son travail au beau milieu d'un Kontakion. Les ff. 158v–161v nous offrent des renseignements supplémentaires. On s'aperçoit facilement que, à partir des premières lignes du f. 158v, il emploie une encre assez mauvaise et une plume mal appointée pour tout ce qui devait s'écrire à l'encre rouge, c'est-à-dire les rubriques, les martyries initiales et médiales, les neumes qui se réfèrent à ces dernières et, enfin, quelques « grands signes » que, au moment de la révision, il jugeait opportun d'ajouter. A partir du milieu de la page f. 161v, à la fin d'un Kontakion, Syméon se sert de nouveau d'un calame et d'une encre convenables. On peut en conclure que la confection de notre manuscrit comportait normalement trois phases: d'abord le scribe copie une assez longue portion de texte (quelques pages ou feuillets), s'arrêtant de préférence au bout d'une page ou d'une strophe; puis il revient en arrière et ajoute, d'abord, à l'encre rouge, les martyries initiales, ensuite, à l'encre noire, les neumes (2); après cela, il revient encore une fois au même endroit et ajoute, à l'encre rouge, les rubriques, les échémas et les martyries médiales (3); chemin faisant, il a parfois ajouté quelques variantes ou fait des additions qu'il avait négligées.

(1) Notez aussi que le signe de renvoi du f. 119v l. 12 et l. 16 est identique au signe marginal employé dans la section C au f. 198r en haut.

(2) Il est possible que les habitudes de l'Amanuensis aient été différentes de celle de Syméon; car dans quelques pages l'écriture de ses neumes est plus stable que celle du texte. Cp. aussi f. 199v en haut.

(3) On voit très nettement que ceux qui ont eu à insérer les martyries médiales ont été gênés par le manque d'espace.

VUE D'ENSEMBLE SUR LA NOTATION MUSICALE

Les signes de valeur diastématique de notre manuscrit sont en tous points semblables à ceux qui sont employés au XIII[e] siècle dans les Hirmologia et les Stichéraires. On peut noter que les règles de la notation classique concernant la différence de valeur entre signes juxtaposés et signes superposés ne sont pas toujours strictement observées, car on emploie assez souvent (au lieu de) comme indication d'une sexte ascendante; et si le ton final d'une cadence ou le ton initial qui suit une cadence est le ton grave d'un tétracorde, on peut l'indiquer par , que ce ton grave soit atteint par un saut descendant d'une tierce ou d'une quarte. Ce trait archaïque se trouve aussi dans des Hirmologia (par exemple dans Cod. Mon. Hib. = *Mon. Mus. Byz.*, vol. II). A ce point de vue-là, notre manuscrit ne présente rien de particulier.

Mais tout lecteur qui compare notre manuscrit aux manuscrits publiés jusqu'ici dans les *Mon. Mus. Byz.*, sera frappé du caractère différent de l'aspect général. Cette différence ne tient pas aux individualités des copistes mais au genre: la notation des Kontakia et des mélodies similaires recueillies dans notre volume imposait aux copistes certaines habitudes qui ne se trouvent ni dans les Hirmologia, ni dans les Stichéraires. Et on peut aller plus loin et affirmer que cette différence traduit une différence de langage musical. Tandis que le style des Hirmes et des Stichères est essentiellement syllabique et le jeu des motifs musicaux largement déterminé par la rhétorique du texte, qui comporte une abondance de parallélismes et d'antithèses, le style kontakarien est mélismatique et s'écoule en longues vagues brisées à des intervalles réguliers par des cadences d'une monotonie presque obsédante; la structure des mélodies est nettement différente de celle des Hirmes et de la plupart des Stichères.

Notre Codex nous donne, à nous modernes, par son aspect même une leçon importante: ici la notation musicale ne comporte pas un noyau de signes diastématiques plus un certain nombre de signes supplémentaires indiquant des nuances (comme par exemple une partition de notre musique classique). Quand on lit une page du Kondakaire, ce qui retient, et doit retenir, l'attention, ce sont avant tout les unités dynamiquement et expressivement structurées, beaucoup plus que les intervalles. On ne peut douter que des groupes tels que par exemple ou ou communiquaient immédiatement aux chantres grecs des conceptions unes — avec certaines valeurs de dynamique, de mouvement, de liaison, etc. — plutôt que des combinaisons de certains intervalles. La structure des mélodies kontakariennes se laisse déterminer, dans une large mesure, par l'enchaînement des groupes que marquent les signes soi-disant aphones (= sans valeur diastématique) (1).

La particularité du langage musical des Kontakia et des genres connexes se manifeste donc extérieurement par l'emploi des signes aphones, appelés ou bien « grands signes » ou « Hypostases ». Certains signes qui sont rares dans les Hirmologia et les Stichéraires dominent ici, surtout le Strepton (la forme normale et la forme élargie), le Parakalesma , l'Antikénoma, , avec sa variante, communément appelée Antikénoma-Kylisma ; le Tromikon, , est, lui aussi, un signe caractéristique du genre kontakarien, mais il se rencontre moins fréquemment. Certains autres signes, courants dans d'autres genres, manquent

(1) C'est là une des raisons pour lesquelles la transcription, surtout de mélodies kontakariennes, sur le pentagramme — si indispensable qu'elle soit pour l'étude scientifique — en défigure, dans une certaine mesure, l'aspect: à l'incommodité — déjà très grande — inhérente à la transposition d'une notation tonalo-diastématique en une notation atonale et absolue (=non relative), s'ajoute l'inconvénient que le système de notation moderne ne nous fournit pas une séméiographie satisfaisante pour traduire les « grands signes », dont, par-dessus le marché, nous ne connaissons les valeurs que très approximativement, — ou point du tout.

complètement ici, ou presque: la Paraklétique, le Synagma et les Thétas (1); le Kylisma, qui se combine ici avec une formule du type, a une autre valeur que dans les autres livres de chant. La Bareia, le Kratêma (et le Kratêma-Hyporrhoon et le Kratêma-Hyporrhoon+Oligon) sont employés plus couramment ici, paraît-il, que dans les Hirmologia et les Stichéraires de la même époque.

On remarque aussi un riche emploi de signes rythmiques, surtout du Gorgon (= *accelerando* ou, mieux, *cito*) qui est ajouté soit à un neume isolé, soit à tout un groupe. On trouve aussi assez fréquemment une combinaison de Diplè+Tsakisma, qui doit exprimer une prolongation plus importante que celle indiquée par la Diplè seule, et différente — d'une manière ou d'autre — des prolongations marquées, respectivement, par le Kratêma et l'Apoderma. On trouve même, mais rarement, une Diplè placée au-dessus de l'Hyporrhoè, probablement pour indiquer un *glissando* lent de deux tons descendants.

Les « grands signes » étaient à l'origine « autarciques », comme les signes d'une écriture purement pictographique; dans notre Codex cependant, comme dans tous les manuscrits de cette époque, on y ajoutait une traduction, si je puis dire, en signes analytiques, indiquant les intervalles.

L'emploi des « grands signes » est, en règle générale, le même dans toutes les parties de noter Codex. Dans les Alléluiaria toutefois, il semble que la forme agrandie du Strepton, qui se combine avec d'autres groupes que le Strepton simple, est d'un emploi particulièrement large, et que l'Antikénoma y est relativement rare. Et le Kylisma et le Tromikon semblent être moins fréquents dans l'Acathiste que dans les autres genres. Ces diversités correspondent, évidemment, à des différences du trésor formulaire des divers genres; les Alléluiaria surtout se distinguent nettement du style des Kontakia, les Hypakoai beaucoup moins (2).

De nombreux détails prouvent que l'emploi — ou l'omission — des signes rythmiques n'était point chose arbitraire. Si par exemple on est d'abord tenté de croire que les groupes caractérisés par le Strepton devaient toujours être exécutés *cito* parce qu'un Gorgon accompagne le Strepton dans la grande majorité des cas, on est contraint de prendre la chose plus au sérieux quand on constate que dans les 24 Oikoi de l'Acathiste, le Gorgon manque presque infailliblement dans les groupes avec Strepton qui se trouvent au commencement des versets 5, en opposition aux Strepton des autres versets (3). De nombreuses additions — à l'encre rouge ou noire, dans la ligne des neumes ou en marge — de « grands signes », surtout de l'Antikénoma, témoignent également de l'importance qu'on y attachait.

Un examen des variantes ajoutées après coup renforce cette impression de l'extrême précision de la notation. Elles regardent souvent de très menus détails et la portée du changement nous échappe souvent complètement.

Les variantes et les additions de signes supplémentaires ne proviennent d'ailleurs pas d'une seule révision. Pour quelques additions, on peut affirmer avec certitude qu'elles ont été faites par Syméon, pour d'autres, le nier (4). Mais surtout pour les additions interlinéaires, on ne peut être affirmatif: on devait nécessairement, à cause du manque d'espace, les exécuter en traits

(1) Les phthores manquent aussi dans notre manuscrit, à moins que le signe étrange qui figure dans le deuxième groupe de neumes du f. 164v l. 1 n'en soit une. Dans le passage parallèle au f. 165v l. 11 ce signe manque.

(2) Il faut se rappeler que notre Codex n'offre que les Hypakoai du cycle octoéchique.

(3) Comme un autre exemple frappant de l'exactitude des copistes, on peut citer la formule très fréquente (dont d'ailleurs la place dans la gamme est fixe et quasi indépendante de la tonalité de la mélodie), où le Tsakisma marque presque toujours les Oxeias des deux premiers groupes, mais non pas celle du troisième groupe.

(4) Les additions marginales des ff. 55v et 59v, par exemple, sont certainement dues à Syméon, mais la grande addition du f. 118r ne l'est pas.

fins, en maintenant toujours le calame dans le sens de la ligne d'écriture, et il est malaisé d'en comparer le ductus à celui de l'écriture normale.

Syméon semble avoir commis très peu de fautes, l'Amanuensis davantage.

Un style mélismatique demande impérieusement une présentation du texte toute spéciale. En Occident, on met aujourd'hui toujours de petits traits après une voyelle du texte qui doit être prolongée pour toute une suite de notes. Dans la tradition byzantine on procède, dès les plus anciens documents que nous possédons, d'une autre façon: on répète la voyelle au-dessous des neumes tout au long du passage qui se chante sur cette voyelle (1).

Ce système a pour conséquence que les scribes ne peuvent pas observer les règles normales de la division en syllabes. En voici quelques exemples: τω-νοφλημστων (f. 121r l. 1); ε-ξυδατος (f. 126r l. 7); ου-καιστιν (= οὐκ ἔστιν) (f. 93r l. 4). Si une diphtongue finissant en -υ est suivie d'une voyelle, on préfère la graphie -β-, ainsi p. ex.: νει-στε-βοντες (f. 174r l. 13). En gros, on peut poser la règle suivante: sous chaque unité neumatique se trouve ou bien une voyelle répétée, ou bien une syllabe ouverte ou finissant par une sonante (*r*, *l*, *n*), ou bien une fin de mot. Mais les copistes sont loin d'être systématiques; si, par exemple, toute une ligne de neumes doit se chanter sur ι, on met beaucoup plus de ι que s'il s'agit d'un ω ou α: le nombre des répétitions est en fonction de l'espace à remplir, non des notes à chanter.

Particulièrement intéressant est l'emploi de signes qui n'appartiennent pas à l'alphabet ordinaire. On les trouve surtout dans les sections D et E. Prenons comme exemple un Alléluia de l'Office de la Génuflexion (f. 259v): Αaχαȣαχαȣα· λεχεȣουεε⌐r ε· εɿα⁓εεε ⁓ε ⁓εεεελου ου ɿου ϊ ιιιιιιιιιιιιιιιιιιιιι αα ⌐r αα ɿɿαααrϊα.

On trouve ici de véritables formules échématiques où, à côté de lettres normales, on se sert des deux signes spéciaux ɿ et ⁓. Mais, tandis que la valeur de ces deux signes est syllabique dans les échémas, où ɿ se lit *na* (2), et où ⁓ se lit *ne*, ici la valeur semble être consonantique (3). Mais c'est là un petit détail qui ne modifie en rien l'essentiel.

Dans d'autres morceaux du même Office, on trouve d'autres formules échématiques englobées dans le chant. Particulièrement intéressantes sont les formules chantées sur les syllabes λε-γε-τε (ff. 258r l. 6 et 9, 258v l. 7, 259r l. 6 (λε ε ε γε λε γε τε). On sait que le 2[e] mode authente est souvent appelé λέγετος et qu'on a donné de ce terme des explications peu convaincantes. En réalité, le mot λέγετος est, pour ainsi dire, une hypostase des syllabes λε-γε-τε.

Tout s'explique si l'on suppose que l'origine des échémas est à chercher dans des formules jubilantes et alléluiatiques (4). Il faut croire que dans le *iubilus* on ne chantait pas seulement sur les syllabes *a-lé-lou-ya*, mais aussi sur d'autres dont le syllabaire, si j'ose dire, s'est maintenu dans les formules tonales dont l'attestation la plus ancienne nous est fournie par des sources occidentales (Hucbald, Régino, Aurélien etc.): *a*, *na*, *no*, *né*, *é*, *yi*, *nès* (final); et il faut y ajouter, semble-t-il: *yé* et *to* (5).

(1) Quand un mélisme se chante sur le mot καί, on répète naturellement αι, même lorsque καί est indiqué par une abréviation.

(2) Dans de rares cas ɿ doit se lire *n* (et non pas *na*); voir f. 126r l. 2.

(3) Le ⁓ est aussi parfois employé avec une valeur syllabique; voir un exemple assez étrange au f. 201v l. 12.

(4) Cette déduction des données fournies par notre Kondakaire cadrent très bien avec les observations et conclusions très importantes de M. Eric Werner. Voir son article « The Psalmodic Formula *Neannoe* and its Origin » dans *The Musical Quarterly*, 28, 1942, pp. 93ss.

(5) La tradition slavonne confirme cette manière de voir. Voici, à titre d'exemple, quelques formules finales de κοινωνικά, empruntées au Kondakar Uspenskogo Sobora 9 (actuellement: Musée Historique de Moscou): f. 196v–197r: 2[e] Mode: а ха ꙋаа · аꙋа́ · ха ле е еꙋее · е · еꙋе · ехе · ехе еꙋе · не наа нее · не на а нее · еее лꙋгна; f. 183v: 1[er] Mode: аахааꙋа · аагнаха · ааꙋа . ааа · аꙋаꙋа · а аа ле хе хе ее · е хе ꙋе еꙋе ее не ꙋе ееаꙋгн ꙗ.

On sait que les maîtres de chant se sont accaparés des échémas qui sont devenus des exercices de théorie musicale étroitement incorporés dans le système octoéchique.

Dans le chant des Alléluiaria (c'est-à-dire les versets de Psaumes introduits et terminés par un Alléluia) on employait, comme en témoigne notre Codex, une forme dérivée de la jubilation: on ne se contentait pas de prolonger les syllabes du texte, mais dans les longues séries de voyelles, on introduisait des consonnes qui n'avaient d'autre fonction que les consonnes de nos formules *tralala*. Les graphies employées dans notre manuscrit pour ces consonnes d'appui sont les suivantes: χ, r, rr, ~ et ɩ. Par χ (qui ne se trouve que dans la section E) on rendait certainement les sons χ et χ'; le signe r, qui n'est employé que dans des formules finales qui rappellent la formule échématique ~εαrιε, rendait peut-être le son *g* (NB. *neaghie* chez les Occidentaux).

Les gammas conjoints se trouvent surtout dans les formules finales — de type mélodique très constant — à un ou deux membres, avant des voyelles antérieures aussi bien que postérieures:

θε . . . ο . . . rr οσ (f. 227r)

ὑπό . . . . στασι rr ισ (ibd.)

κύ . . . . . ριε rr ε rr ε (f. 225v)

et ἐκ σιω . . . . . . rr ω rr ων (f. 224v)

Il est probable que, par ce groupe, on rendait les sons ŋg et ŋg' (1). ~ est toujours employé avec ε et signifie certainement *n* (2). Sur la valeur de ɩ (ou z) qui se combine avec *i*, *o*, *e* et *u* aussi bien qu'avec *a*, je n'ose pas faire de conjectures; il se trouve aussi, mais rarement, redoublé. Il me semble possible que ce signe ait eu une valeur polyvalente (ɩ: *n*, *γ*, *j*? ɩɩ: ŋ?).

Prenons comme exemple l'Alléluiarion du f. 239v (ἀνάστηθι κύριε): Ααααɩ ααɩ ααϊαɩ α~ εɩ αα~ εεεεεειαɩα~ε· αɩ αα~ εɩɩ α~ ε ɩɩα αααανααααααστηθηηη κυυυυυυυυυυυυυυυυυυριιιιε rr ε rr ε. On voit ici comment la prolongation de la syllabe comporte des répétitions de la voyelle du mot en question (avec addition de consonnes de transition) aussi bien que des syllabes (et mélodies) échématiques.

Pour donner au fond textuel des mélismes plus de corps, on répète aussi parfois toute une syllabe ou tout un mot. En voici un exemple: λογον· λογον λο . . . . . ɩοοɩ οοοϊια~ εɩα λο . . . . γον παρανομον παρανομον λογον (f. 230r).

Un autre exemple frappant se lit au f. 223v: φω . . . rr ω rr ωσ φω . . . ωσ φω . . . . rr ω rr ωσ ανετειλε.

Une autre forme est représentée dans l'Alléluiarion f. 216v, où le premier mot ἠγάπησασ est répété (avec un effet mélodique de caractère assez singulier).

Dans l'Office de la Génuflexion, on trouve, surtout dans le Δόξα σοι (f. 259r), une étrange dislocation des mots, — peut-être par une erreur du copiste.

Dans les Kontakia et l'Acathiste, on trouve très peu de ces intéressantes particularités (3): Dans l'Acathiste ɩ a été employé dans les strophes de la section A aussi bien que dans l'Oikos A':

(1) Cp. νυν rr υν au f. 180r l. 15.

(2) Il est possible que l'assemblage des syllabes alléluiatiques, si j'ose dire ainsi, *na* et *né*, avec les deux signes d'écriture ɩ et ~, soit une invention artificielle, née dans les classes de chant; ɩ et ~ peuvent avoir été employés sans valeur phonétique nettement définie, à peu près comme on emploie en Occident les petits traits dans les textes de mélodies non-syllabiques.

(3) Un emploi plus riche de « syllabes de remplissage » se trouve dans le Crypt. Γ. γ. 1 (voir un exemple chez Wellesz, *op. cit.* p. XXXVII) et dans le Paris. Coisl. 221 (voir la Planche VI du catalogue de Gastoué).

ω . . . ωιω πανυ . . . μνητε . . . μη . . . . ηιη . . . τερ (f. 43r); συν τη . . . . ηιη (ἀσωμάτω φωνῇ), et σωιωωα⁓ειαα⁓εε σωματουμενον (f. 109v).

Dans ce dernier passage, on voit une répétition de deux syllabes et un emploi des signes échématiques parfaitement analogue à ce que nous avons vu dans les Alléluiaria (1).

Un passage non moins intéressant se trouve dans l'impressionnant Oikos du Kontakion pour le Samedi de l'Apokréas (à la mémoire des Pères morts) qui, aussi au point de vue mélodique, se distingue par son expressivité:

(αὐτὸσ) μο . . οιο . . . ονοσυ . . . πα . . . .υπαρχεισ αθανατοσ οαιια⁓ειια⁓εια [= αὐτὸσ μόνοσ ὑπάρχεισ ἀθάνατοσ ὁ (ποιήσασ)] . . . . (οἱ βροτοὶ δὲ ἐκ γῆσ διεπλάσθημεν) οαιια⁓ειι α⁓ειαα· διεπλασθημεν. (f. 93r et v).

Ce n'est certainement pas par hasard que le refrain de cet Oikos, selon les Triodia imprimés, est Alléluia.

Un troisième exemple se trouve dans l'Oikos du Kontakion de Romanos qui nous fait revivre si dramatiquement l'expulsion d'Adam du Paradis: εκαθησεν ε⁓εκαθησεεε⁓εεν εκαθησεν ('Αδάμ) (f. 98r).

Enfin plusieurs exemples sont fournis par les Anastasima; je ne cite qu'un seul passage: συνέτρι . ιι . . . συνέτριψασ (f. 187r l. 11–13).

Cette habitude de répéter expressivement des mots et des demi-mots, qui d'ailleurs rappelle curieusement une habitude de la chanson populaire de la Grèce moderne (et de bien d'autres pays), a-t-elle son origine dans la tradition juive de la psalmodie?

Peut-être faut-il aussi tenir compte, dans cet ordre d'idées, des cas assez nombreux où un motif mélodique, normalement au début d'une strophe, est répété avec la mention ἄλλως (ou ἄλλον), écrite à l'encre rouge. Le mot ἄλλως fait naturellement penser qu'il s'agit d'une variante, mais les cas sont trop nombreux et trop homogènes, ce me semble, pour permettre cette supposition. L'argument le plus décisif est cependant le fait que parfois on trouve au-dessus du mot ἄλλως, écrit à l'encre rouge, des indications neumatiques, également à l'encre rouge, qui donnent la clé du motif suivant, et au-dessus de la première syllabe du motif qui suit, non seulement le (ou les) neumes qui déterminent la valeur de la note par rapport au ton final de la phrase précédente, mais aussi, à l'encre rouge, un ou deux neumes qui le déterminent par rapport aux neumes qui précédent le mot ἄλλως. En voici un exemple (f. 164r):

καὶ μάρτυσ [αλλον] καὶ μάρτυσ

(les signes entre crochets sont à l'encre rouge).

Il s'agit donc, selon toute probabilité, d'une vieille tradition de répétition de mots (surtout de mots initiaux) ou membres de phrases, analogue à celle que nous avons trouvée dans les Alléluiaria (par exemple ἠγάπησασ au f. 216v).

Ἄλλως (ou ἄλλον) désigne donc « variation » plutôt que « variante » (ou provient d'une légère méconnaissance d'une vieille tradition) (2).

Nous avons vu comment des formules échématiques vivent dans les mélodies telles qu'elles sont consignées dans notre manuscrit. Elles vivent aussi comme formules introductives et transitoires. A cet égard aussi notre manuscrit — et probablement tout le genre auquel il appartient — diffère remarquablement des autres livres de chant.

De très longs échémas se trouvent devant quelques-uns des Alléluiaria, devant le Prooemium,

(1) Par-ci par-là on trouve dans les Kontakia des ι et ⌐⌐ isolés; p. ex. f. 92v l. 1: (ἀπεριγρά · · ·) αιαπτων. Cp. p. 70v l. 11: λα · · · ον· ονιιον ον!

(2) Des passages marqués par ἄλλως ou ἄλλον se trouvent aux ff. 48r, 62r, 72r, 98v, 103r, 113v, 153v, 163v, 164r, 164v, 187r, 194v.

le 1[er] Oikos et les Chairétismoi de l'Acathiste. Dans la grande majorité des cas, les échémas sont bien plus courts.

On a déjà mentionné (plus haut p. 24) que les martyries et les échémas représentent deux couches différentes de l'écriture. Cela nous permet de constater combien ces deux catégories sont proches l'une de l'autre. Une chaîne de transitions imperceptibles relient les extrêmes: les longs échémas cités ci-dessus, et les martyries très rares qui ne comportent point de neumes telles que = 1[er] mode authente, et = Barys. Les lettres tonales surmontées de sont déjà un peu plus précises, car ces deux Apostrophoi indiquent nettement une note, à savoir la note basse du tétracorde du mode en question (ou, dans le cas du deuxième mode, l'initialis du mode, *si*) exécutée comme une note prolongée (dans nos transcriptions: une noire).

Des martyries un peu plus compliquées indiquent le ton supérieur du tétracorde du mode, par exemple = *la*³, = *ré*⁴, où les signes au-dessus des lettres tonales indiquent les mouvements respectivement *ré-la* et *sol*³*-ré*⁴. De façon analogue indique le mouvement *sol-la*. Dans d'autres cas, on se sert de neumes sans lettres modales; c'est ainsi, par exemple, que indique *mi-fa*, 2[e] mode. Les martyries de ce genre ne sont en réalité que des abrégés de formules plus longues dont elles donnent les dernières notes. Ainsi n'est que l'abrégé de αι α ες (cp. p. ex. f. 94v l. 1 (avec la marge) et f.95r l. 11), et un abrégé de (*si*³ *ut*⁴ *sol*³ *mi*³ *fa*³) (cp. par exemple f. 208r l. 1 et f. 209r au-dessus de la l. 1).

Au f. 174r, on trouve un cas exceptionnellement clair de la similitude des échémas et des martyries. La martyrie qui se trouve à la l. 4 à droite fut écrite par Syméon en même temps que les martyries médiales; l'échéma qui se trouve à gauche fut écrit en même temps que la rubrique. La martyrie n'est qu'un abrégé de l'échéma (, *fa la sol fa mi sol la* qui, à son tour, est un abrégé d'un échéma complet commençant sur *ré*).

Quelle était, en pratique, la valeur de ces deux genres d'intonations? Tout d'abord on peut constater que les longs échémas du Kontakarion ne figurent que devant quelques hymnes de caractère spécial; on en peut conclure que la tradition écrite correspond à une réalité pratique. Puis, des cas tels que celui du f. 174r nous permettent de conclure que parfois une forme courte et une forme longue coexistaient. Et cette coexistence doit probablement s'interpréter comme un choix alternatif. Cette manière de voir est confirmée par le fait que, au-dessus de la première syllabe de la mélodie qui suit, on trouve assez souvent une double notation: une à l'encre noire, qui se rapporte à la martyrie, une autre à l'encre rouge, qui se rapporte à l'échéma. En voici un exemple: au f. 134r, nous trouvons en marge la martyrie (= *mi*), dans la rubrique l'échéma (= *si*³ *ut*⁴ *sol*³ *mi*³ *fa*³). Or, au-dessus de la première syllabe, il y a, non seulement un neume ( ), qui détermine l'initialis (*ut*³) par rapport au signe , mais aussi, ajouté à l'encre rouge, , qui détermine l'initialis par rapport à la note finale de l'échéma (*fa*).

Et nous pouvons aller un peu plus loin. Au bas du f. 71 recto, on trouve, comme souvent dans de tels cas, une martyrie qui a la forme d'un bref échéma , *ut si la sol la*. En tournant la page, on trouve au-dessus de la première ligne de l'Oikos, cet échéma , *ut si la sol la si ut;* et, au-dessus de la première syllabe, non seulement , qui détermine l'initialis (*sol*) par rapport à la martyrie (*la-sol*), mais aussi, à l'encre rouge, , qui la détermine par rapport à l'échéma (*ut-sol*). Si l'on chante la martyrie, on aura la mélodie marquée A; si l'on chante l'échéma, on aura la mélodie marquée B:

	Fin du Prooem.	Martyrie	Debut de l'Oikos
A:	*sol*	*ut si la sol la*	*sol la si ut*
		Echéma	
B:	*sol*	*ut si la sol la sol la si ut*	

La deuxième alternative est absurde, semble-t-il, si l'on ne disposait que d'une voix. Il faut donc croire que, au moment où le chantre terminait le Proœmium sur *sol*, une autre voix (ou un chœur) devait exécuter l'échéma, puis le chantre devait ou bien la rejoindre au *sol*, qui commence la mélodie de l'Oikos, ou bien répéter en écho le mouvement *sol la si ut* (1).

Pour les martyries médiales on peut faire des constatations en grande partie analogues.

1. La notation des mélodies se poursuit, sans égard aux martyries médiales, depuis le commencement d'une mélodie (Proœmium, Oikos, Alléluiarion, Stique ou Hypakoè) jusqu' à la fin. Ou, en d'autres termes: la notation à l'encre noire est complètement indépendante de la notation à l'encre rouge (abstraction faite, bien entendu, de la dépendance de la martyrie ou de l'échéma initial).

2. Quelques martyries médiales ne portent aucun neume. Aucune n'en porte plus de 6 ou 7.

3. Toutes les martyries sont, en principe, des abrégés d'échémas, comme M. Oliver Strunk l'a montré (2). Mais nous ne savons pas comment la chose se présentait en pratique. Abstraction faite des martyries sans neumes, on peut affirmer, en règle générale, que les martyries médiales, elles aussi, préfigurent dans une certaine mesure le début de la mélodie qui va suivre. C'est ainsi que la martyrie λ πδ précède invariablement le début de la mélodie du type suivant: (g-) ef g- a-. La « préfiguration » peut se réduire à mettre en relief un saut mélodique qui déplace le centre tonal; c'est ainsi que la martyrie se place entre une fin de mélodie en *sol* et un début de mélodie sur *ut*: p. ex.

[λ πδ] (fol. 107v l. 4)

[*mi fa*]

[*sol la la*] *mi fa sol la*

(fol. 105r l. 7)

[*ut ut*] [*ut*]

la si sol *ut*

(les neumes de la martyrie et ceux qui s'y rapportent sont placés entre crochets, de même que les désignations occidentales qui les traduisent).

Si la mélodie qui suit la martyrie commence par une note transitoire, la « préfiguration » de la martyrie se rapporte à la note importante qui suit la note transitoire, mais — chose curieuse — le neume supplémentaire est placé au-dessus du neume indiquant la note transitoire; de cette façon la mélodie de la martyrie se poursuit en réalité sur deux notes de la mélodie qui la suit. Ex.:

[ε σ] (f. 110r l. 10)

[*la sol si ut*] [*si*]

ut si la sol *si ut*

(1) Cp. f. 110r l. 6 et l. 10 où, de façon tout analogue, le mouvement *si ut* de l'échéma et de la martyrie est repris par le chantre. — Dans son important article *Intonations and Signatures of the Byzantine Music* (dans *The Musical Quarterly* 31, 1945, pp. 339 ss.), M. Oliver Strunk a fait une très fine obervation qui, pour le style stichérarique, met en relief les rapports entre les échémas et les débuts des mélodies: l'échéma neaghie-nana du IV Pl., qui finit par *sol ut si ut*, introduit le plus souvent, dans le style stichérarique, un *re* accentué, chanté sur une syllabe préparatoire non accentuée; or, si le texte commence par une syllabe accentuée, on ajoute à l'échéma un *re* accentué ((*sol ut si ut*) *re*) qui ainsi prend la place de la note de la syllabe préparatoire des autres débuts de mélodie.

(2) Voir l'article cité dans la note précédente.

4. « Raccrochage à gauche ». Le plus souvent la mélodie des neumes de la martyrie commence sur la note sur laquelle finit la mélodie qui la précède. Le « raccrochage à gauche » est normalement effectué par l'emploi d'une martyrie qui a une connexion naturelle avec la note finale en question. La martyrie [neumes] (*sol ut*), p. ex., et la martyrie [neumes] (*sol la la*) se raccrochent naturellement à *sol* et ne sont employées, en règle générale, qu'après *sol*. Parfois on crée des monstres de martyries pour assurer ce raccrochage; c'est là une des spécialités de l'Amanuensis (1). Voir par exemple la martyrie [neumes] f. 187r l. 2 et 3 (2).

Assez souvent, pourtant, la mélodie de la martyrie (ou, plus exactement peut-être, la cadence indiquée explicitement par les neumes de la martyrie) ne commencent pas sur la note finale de la mélodie précédente; cela s'applique, p. ex., aux martyries [neumes] et [neumes] et [neumes] (3). Les martyries sans neumes coïncident parfois, et parfois ne coïncident pas avec la note finale de la mélodie précédente.

On n'emploie jamais de neumes supplémentaires pour indiquer le « raccrochage à gauche ».

5. « Raccrochage à droite ». En conséquence de la règle 3, la note finale d'une martyrie peut être identique à la note initiale de la mélodie qui suit, et peut ne pas l'être.

a. Si le rapport entre ces deux notes est le même que celui entre la note finale de la mélodie qui suit la martyrie, aucune indication n'est nécessaire. Ex.:

[neumes] (fol. 105v, l. 11–12)

[*ut re si ut*]

sol si sol *sol ut*

b. Si les rapports entre l'initialis de la mélodie suivante et, respectivement, la finalis de la mélodie précédente et la finalis de la martyrie, sont différents, on ajoute, à l'encre rouge, un neume (ou groupe de neumes) au-dessus (ou au-dessous) du premier neume de la mélodie; ce neume supplémentaire indique le rapport entre la finalis de la martyrie et l'initialis de la mélodie qui la suit. Exemples:

[neumes] (f. 66r l. 12)

[*ut ut*] [*ut*]

la si sol *ut*

[neumes] (f. 169r l. 3).

[*la*] [*la*]

la fa sol mi *la*

c. Très souvent on ne se contente pas de mettre un seul neume après la martyrie. Ainsi l'addition de Dyo Kentémata est de rigueur si le groupe initial de la mélodie qui suit comporte ce groupe. Exemple (4):

(1) Il est difficile de savoir si c'est là une particularité du style des Anastasima ou une particularité du copiste; la dernière interprétation, qui semble la plus probable, fournirait un nouvel indice de l'indépendance des copistes vis-à-vis de leur modèle; cf. ci-dessous p. 34. Il faut aussi noter que l'emploi de l'Amanuensis de certains 'grand signes' diffère de celui de Syméon.

(2) Syméon lui-même a une martyrie analogue au f. 88r l. 10.

(3) Cette martyrie est parfois adaptée à la finalis de la mélodie qui précède, p. ex. f. 138v l. 13.

(4) On peut remarquer ici — comme très souvent ailleurs — que les mêmes martyries peuvent être appliquées à la position basse et à la position aiguë du tétracorde modal.

[si] [si ut] (f. 82r l. 4)
si ut la si ut

d. Aussi dans d'autres cas la mélodie de la martyrie se poursuit sur deux places de la mélodie suivante, parfois même sur trois (1). Exemples:

[sol] [sol] [si] (f. 93r l. 6)
la si sol si si

[ut ut] [ut] [re] (f. 149r l. 1)
sol si sol ut re

[si la sol] [sol] [si] (f. 157r l. 14)
sol si sol si si

[sol] [sol] [si] [si] (f. 135r l. 1)
sol si sol sol sol si

[sol] [sol] [sol] [si] (f. 139r l. 10–11)
la si sol si si la si

(2) (f. 160v l. 9–10).
[sol la si ut] [ut] [si] [ut re]
sol si la sol ut si ut re

Il semble naturel de tirer la conclusion que les martyries, avec les notes qui les suivent, constituent un élément de chant qui se superpose à la mélodie proprement dite ou qui s'y ajoute (3).

(1) Quelques-uns de ces passages pourraient faire croire que le soliste était appuyé par un petit chœur qui tenait l'Ison. On pourrait interpréter dans le même sens quelques autres additions à l'encre rouge qui, si cette interprétation n'est pas soutenable, représentent des variantes; dans ce cas-là, on doit de demander pourquoi les variantes sont plus fréquentes immédiatement après une martyrie qu'ailleurs.

(2) Il faut lire au lieu de .

(3) M. Jørgen Raasted, avec qui j'ai discuté, avec beaucoup de profit, les problèmes concernant les échémas, m'a fait part d'une observation qui a permis de faire une constatation assez significative: dans les Oikoi de l'Acathiste, les versets 5 et 11 commencent tous les deux au mode Barys; les versets 11 sont introduits — presque sans exception — par l'échéma que voici: (*c' d' h c'-*) et leurs mélodies n'atteignent la formule caractéristique du mode *d' h c'* qu'après avoir passé le *mi* supérieur (*h d'- e' d' h c'* etc.); parmi les versets 5, par contre, seul celui de l'Oikos 2 est précédé de cet échéma du Barys, mais leurs mélodies commencent ainsi: (*h hc' d' h c'*), c'est-

La chose s'explique le mieux, il me semble, si l'on suppose que le chant de la martyrie était exécuté *facultativement* par une voix autre que celle du chantre (1).

Une comparaison des Kontakia écrits par Syméon et de ceux écrits par l'Amanuensis, renforce cette impression que dans de telles questions on laissait une marge assez large aux besoins variables et aux diverses possibilités et préférences actuelles et individuelles. Car l'Amanuensis donne, en règle ordinaire, des martyries plus longues que Syméon (2); et il n'est pas douteux que, pour les Kontakia de la section B, les deux se sont servis du même modèle. Et les chantres, aussi bien que les copistes, étaient des hommes habitués à une certaine liberté dans les questions qui, comme celles que nous traitons ici, touchaient de plus près la technique que le rite.

Le signe [sign], qui ne se rencontre que dans notre section C (3), témoigne d'une autre particularité du style kontakarien. Il doit se lire προσόμοιον ou ὅμοιον et indique que le motif mélodique qu'il introduit est une répétition de la mélodie précédente. Il se trouve toujours assez près du commencement du morceau. En effet, la structure des Kontakia est très fixe, et un type particulièrement fixe de commencement est celui-ci: a[1] b[1] a[2] b[2] c etc. (4).

Syméon n'a malheureusement pas fait usage du προσόμοιον; on ne peut que conseiller aux lecteurs qui voudront exécuter les mélodies d'après les fac-similé, d'introduire ce signe qui facilite la compréhension de la structure. Pour le mettre au bon endroit, il suffit de jeter un coup d'œil sur les versions slaves de ces mélodies, car les copistes qui ont écrit les Kondakaires slavons conservés jusqu'à nos jours, ont été plus méticuleux (5), et la correspondance des mélodies slaves et des mélodies grecques est parfaite à ce point de vue.

Le même signe se trouve aussi une fois, dans la partie due à l'Amanuensis, dans la rubrique qui introduit le Kontakion τῷ ἀναστάντι. On y lit. (f. 193v): [sign] τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ. Il faut l'interpréter ainsi: πρὸς τὸ « τῇ ὑπερμ. στρ. ». On connaît bien, dans la tradition byzantine, les Proshomœa qui, en principe, sont chantés sur des mélodies préexistantes. Il y a un grand nombre de canons qui se chantent sur des mélodies de canons vénérés et particulièrement bien connus. De même pour les stichères, mais dans le Stichéraire on trouve aussi des mélodies de Proshomœa en notation musicale; la raison en est que les mélodies des nouveaux stichères se développaient indépendamment de leur modèle, et, par conséquent, se chantaient difficilement si les recueils de mélodies ne contenaient que les mélodies anciennes. Le cas des Kontakia est un peu différent.

à-dire précisément sur la mélodie de l'échéma. Un examen détaillé d'autres cas analogues permettra peut-être un jour de voir plus clair dans les problèmes mentionnés ci-dessus.

(1) Qui chantait les échémas? En règle ordinaire le Domestikos devait » donner le ton »; on en trouve un témoignage fort intéressant dans un texte où on ne s'y attend pas: dans un commentaire anonyme (qui date du XII[e] s.) des Rhétoriques d'Aristote, l'auteur commente les προαύλια dont parle Aristote, et il ajoute: καὶ γὰρ οἱ αὐληταί, εἴ τι ἂν μέλλωσιν αὐλῆσαι, τοῦτο προαυλοῦσι καὶ λέγουσιν ἐν τῶι προαυλίωι, καὶ ὁ δομέστικοσ ἐν τῆι ἐνηχήσει προενηχεῖ καὶ λέγει ὅλον ὃ μέλλουσιν οἱ ψάλται ψάλλειν καὶ συνάπτουσι τὴν ἐνήχησιν καὶ τὸ προαύλιον τῶι ἐνδοσίμωι ἤτοι τῶι τελείωι ᾄισματι (*Comm. in Arist. Gr.*, 21,2, 1896, p. 228). Pour les Alléluiaria et Hypakoai, il faut supposer que l'ensemble était exécuté par le Domestikos. Pour les Kontakia et l'Acathiste, il est naturel de penser que le Protopsalte ou un chœur chantait les échémas, les martyries et le refrain.

(2) On peut faire cette constatation très facilement en comparant les mélodies des Anastasima de la section C, écrite par l'Amanuensis, aux mélodies qui en ont fourni les modèles (voir le tableau donné ci-dessus p. 35, note 2). — On trouve aussi dans la section C des formes de martyries surprenantes, p. ex. [sign] (au f. 197r l. 4 et ailleurs).

(3) Voir ff. 181v l. 14, 183r l. 14, 187r l. 3 etc. — Le même signe se trouve dans des Hirmologia, voir *Hymns of the Hirmologium, Part I, Transcripta* 6, p. XXIX.

(4) Comme un bel exemple de cette structure on peut citer la mélodie du Kontakion de saint Romanos pour la Fête de la Croix (f. 105v ss.), Οὐκέτι φλογίνη ρομφαῖα où la structure du début est celle-ci: a[1] b[1] c[1] (f. 105v l. 7–14) ∼ a[2] b[2] c[2] (f. 106r ll. 1–8). On remarque qu'elle n'est point identique à celle indiquée par la métrique!

(5) Le signe employé pas les copistes slavons est по^д = подобенъ.

En parcourant notre manuscrit, on est parfois tenté de dire qu'il contient plus de Proshomœa que de modèles. Là aussi les Kondakaires slavons sont utiles, car on y trouve, pour un grand nombre de mélodies, une indication explicite de leur caractère d'imitations. Ces indications s'accordent, dans presque tous les cas, avec les données des livres actuellement en usage dans l'Église grecque et représentent une tradition très ancienne. Aussi dans les Kontakaria grecs non musicaux, on trouve souvent de telles indications (1). Dans notre manuscrit, elles manquent, à la seule exception près que je viens de citer; mais si on compare les mélodies, en s'appuyant sur les données citées, on constate facilement que les réalités de la tradition consignée par Syméon et son collaborateur s'y conforment (2).

On peut se demander pourquoi on s'est donné la peine de copier deux ou plusieurs fois la même mélodie. On trouve la réponse en examinant les 24 stances de l'Acathiste: la mélodie est la même pour toutes et il n'y a pas une stance qui ne diffère pas par quelques détails des autres; nous devons conclure qu'on a attribué une très réelle valeur à ces variantes fixées dans la tradition.

En dehors des Proshomœa aussi, on est souvent frappé de la similitude des mélodies: on trouve des centaines de fois les mêmes motifs mélodiques dans les Procemia et les Oikoi des Kontakia (3) et aussi dans l'Acathiste. Et quelques formules musicales, de type particulièrement fixe, se rencontrent dans des passages qui — si on les regarde du point de vue du langage musical des autres genres — sont tout à fait étrangers au mode indiqué par la martyrie. Particulièrement frappant est l'emploi étourdissant des cadences *sol si* (ou *si* bémol?) *sol* (avec la variante *sol si la sol*) et *mi fa re*, qui se trouvent à profusion dans chaque page, non seulement dans les mélodies

(1) Par exemple dans le Sinaïticus 925.

(2) Dans le tableau suivant sont reproduits les renvois de mélodies qui se trouvent dans les livres rituels imprimés. Sont marqués par un astérisque les Kontakia pour lesquels un renvoi analogue se trouve dans les Kondakaires slavons (U = Kondakar Uspenskogo Sobora 9, Moscou, Musée Historique, et L = Blagoveščenskiy Kondakar, Léningrad, Bibl. Publ. Q. π. I. 32). Sont marqués par une croix les Kontakia qui ne se trouvent pas dans les mss. slavons.

4. ~ Ὡσ ἀπαρχάσ (Kond. slav.: Τὰ ἄνω ζητῶν)
*6. ~ Ἐπεφάνησ σήμερον
*10. ~ Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν
*11. ~ Ὡσ ἀπαρχάσ
*12. ~ Ὁ ὑψωθεὶσ ἐν τῷ σταυρῷ
*13. ~ Τὴν ἐν πρεσβείαισ
*14. ~ Ἡ παρθένοσ σήμερον
*18. ~ Ἐπεφάνησ σήμερον
*28. ~ Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν
†33. ~ Ὡσ ἀπαρχάσ
†34. ~ Τὰ ἄνω ζητῶν
†35. ~ Ὁ ὑψωθεὶσ ἐν τῷ σταυρῷ
*36. ~ Τὰ ἄνω ζητῶν
*38. ~ Χειρόγραφον εἰκόνα
*42. ~ Ὁ ὑψωθεὶσ ἐν τῷ σταυρῷ
*43. ~ Ὁ ὑψωθεὶς ἐν τῷ σταυρῷ
*48. ~ Ἡ παρθένοσ σήμερον
*50. ~ Τὰ ἄνω ζητῶν
51. ~ Χειρόγραφον εἰκόνα
60. ~ Ὅταν ἔλθησ ὁ θεόσ
61. ~ Τὰ ἄνω ζητῶν
62. ~ Ἡ παρθένοσ σήμερον
63. ~ Ἐπεφάνησ σήμερον
64. ~ Μιμητὴσ ὑπάρχων
65. ~ Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν
67. ~ Ὡσ ἀπαρχάσ
68. ~ Τῇ ὑπερμάχῳ

(3) Au point de vue musical, il n'y a pas de différence marquée entre les Procemia et les Oikoi. A mon avis, c'est l'amputation des Kontakia qui a amené une « uniformisation » mélodique du Koukoulion et de l'Oikos. Le caractère narratif et dramatique des Oikoi des grands poèmes de Romanos ne s'accommode pas bien avec les longueurs traînantes et uniformes des mélodies que notre manuscrit donne pour les Oikoi. Si l'on essayait p. ex. de chanter le grandiose Kontakion sur le Jugement dernier en répétant pour les 20 stances la mélodie donnée dans notre manuscrit pour l'Oikos 1, l'exécution prendrait au moins 4 ou 5 heures, — et en tuerait irrésistiblement la poésie. Mais si l'on chante le Konkoulion sur la mélodie fournie par notre Ashburnhamensis et qu'on psalmodie les Oikoi, en chantant, naturellement, le refrain après chacun — l'effet musical est magnifique. — L'histoire musicale de l'Acathiste est, évidemment, toute différente. Cette hymne fut créée comme un tour de force pour atteindre le maximum de variations d'un seul thème, et la musique doit avoir eu, dès la création, un caractère impressionnant d'énormité, au double point de vue de la durée et de l'uniformité musicales.

du 4e mode authente et plagal et du 1er mode authente et plagal, mais aussi dans les quelques Kontakia qui appartiennent aux 2e et 3e modes.

En effet, la répartition des mélodies sur les 8 modes de la tradition classique est surprenante. Voici les chiffres:

1er mode authente: 4	1er mode plagal: 4
2e – – : 20	2e – – : 33
3e – – : 6	3e – – : 4
4e – – : 18	4e – – : 29

On se rappelle que dans la section D le 3e mode authente et son plagal manquent complètement, sauf pour les Hypakoai Anastasimai (voir ci-dessus p. 18).

Cet état de choses peut suggérer l'idée que les mélodies du recueil qui nous occupe appartiennent à une tradition pré-octoéchique. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail; et il faut souligner que M. Wellesz (1) est d'avis que les emplois surprenants de quelques martyries dans l'Acathiste sont dus à un développement provincial et décadent de l'Italie byzantine.

HISTORIQUE DU MANUSCRIT

Après la confection des divers ensembles de cahiers (B+C, D, A et E), on disposait à Grottaferrata des éléments d'un recueil homogène et assez complet du genre kontakarien, y compris les quelques « petits » genres (Alléluiaria etc.) qui, par la nature de leur style musical et leur tradition, se rattachent au genre des Kontakia. Le recueil était destiné, semble-t-il, à l'usage d'un soliste (ou, plus précisement, du δομέστικοσ).

Nous connaissons des Kondakaires dont le contenu est plus riche; je pense aux grands Kondakaires slaves qui sont bien plus anciens que notre manuscrit et qui, en plus des éléments de notre recueil, contiennent des Koinonika (c'est-à-dire les vers chantés pendant la communion). Et nous connaissons des Kondakaires moins riches, p. ex. l'Ashburnhamensis 65 qui, lui aussi, est conservé à la Laurentienne, et le Parisinus Coisl. 221, qui ne contiennent que des Kontakia. Mais il faut tenir présent à l'esprit que l'Ashburnhamensis 64 n'était pas à l'origine un livre un, mais qu'il était un recueil d'éléments cohérents, mais non pas liés ensemble. Le renvoi de la première page (« Voir le premier vers dans le grand Psaltikon ») prouve à lui seul que la section A n'était pas une partie du grand Psaltikon, et la forme du colophon de cette section est également un clair indice de l'autonomie de cette partie du livre actuel. Rien ne prouve que la section E ait été plus intimement liée au grand Psaltikon que A. Il n'est pas impossible que la section D, elle aussi, ait été à l'origine un codex à part; il me semble toutefois que la forme très sommaire du colophon s'explique mieux si l'on suppose que Syméon se proposa de la lier avec B+C. Que C ait été dès le commencement destinée à être liée avec B n'est pas douteux; c'est ce dont témoigne le fait que les premières pages de ce recueil sont écrites sur les derniers feuillets de la section B.

Il s'ensuit que rien ne prouve que notre manuscrit contienne tous les éléments du genre kontakarien (dans le sens large du terme) que le studieux Pancrace a préparés pour l'église dont il avait la charge. Il est naturel d'imaginer que peu de temps après 1289 (l'année de l'achèvement du Kontakarion principal) on conservait dans l'église de Grottaferrata, parmi les autres

(1) *Op. cit.* pp. XLVIII et LX ss.

livres d'usage journalier, une boîte-reliure (un σκέπασμα composé de deux plaques de bois?) qui contenait le grand Psaltikon et les suppléments du même format qu'on y annexait petit à petit. Si cette hypothèse est juste, nous ne pouvons pas affirmer que l'Ashburnhamensis soit «complet».

Les sections de notre manuscrit restèrent à Grottaferrata — reliées ensemble ou non — au moins jusqu'en l'an 1727. A ce moment-là un moine cryptense, D. Placido Schiappacasse, acheva un inventaire des biens du couvent; dans la partie concernant les livres on trouve la notice que voici: « Lettera C. n. 2. Codice in foglio di pergamena aliquanto più piccolo del sud(dett)o (1) col titolo esteriore ψαλτικόν alto 4 dito scarse, non ha principio, contiene li ichi, contacj ipacoj anastasimi e delle feste principali scritti con note, nove carte prima del fine vi sono le seguenti paroli ὁ κύριε βοήθει τῶ σῶ δούλω συμεὼν τῶ ἱερομονάχω, quale si crede il nome dello scrittore » (2). Cette notice sommaire et imprécise prouve explicitement que les sections A, B, C, D et E formaient un seul volume (broché ou relié) dont la couverture portait le titre ψαλτικόν, et que l'ordre des sections était le même que l'ordre actuel. Car la première page de la section A ne se présente pas comme un « principio », et le colophon dont parle Schiappacasse se trouve, actuellement aussi, sur le neuvième feuillet à partir du dernier. Le timbre de bibliothèque sur notre f. 1r, et non sur notre f. 44r, ni sur les autres commencements de section, est une preuve ultérieure du fait que les cahiers de la section A étaient les premiers du volume, broché ou relié, décrit par Schiappacasse. Car Dom Lorenzo Tardo m'a fait savoir que l'on commençait à faire usage à Grottaferrata de ce timbre à la vache et aux lettres ὅ(σιος) Ν(εῖλος) au cours de la première moitié du XVIIIe siècle, et il est très peu vraisemblable qu'un volume, qui en 1727 était relié ou broché, ait été re-relié ou re-broché, avec changement de l'ordre des cahiers, entre 1727 et l'année où il quitta Grottaferrata.

Ce grand événement dans l'existence de notre Codex a eu lieu après 1727 et avant 1844 (comme nous le verrons dans un instant). Or, on sait que les troubles de l'époque napoléonienne touchaient l'Abbaye de Grottaferrata; déclarée « monument national » elle fut épargnée par les troupes, il est vrai, mais presque tous les moines s'étaient enfuis. Toutes les probabilités sont donc pour qu'un voleur, qui connaissait le prix des anciens manuscrits grecs, ait profité de cette situation favorable.

Nous retrouvons notre manuscrit, un demi-siècle plus tard, à Paris en la possession d'un certain baron Gérando. Un grand connaisseur en la matière, mais témoin peu digne de foi, le fameux comte Guillaume Brutus Iulius Timoléon Libri-Carrucci, affirme, en parlant de notre Codex et d'un autre, que « M. Degerando avait recueilli en Italie un petit nombre de manuscrits de peu d'apparence, mais de beaucoup de valeur. Quelques-uns provenaient de l'abbaye de Grotta Ferrata. D'autres, de Saint Pierre de Perouse » (3).

Le baron Gérando vendit sa bibliothèque en 1844. Dans le catalogue de vente (4) on trouve, sous la rubrique « Articles omis », un « Psaltikon tôn kondakiôn kai tôn koinôn. In fol., parch ». Une notice précise qu'il s'agit d'un « Livre de chant à l'usage de l'église grecque, contenant les propres et les communs des Saints notés. Beau ms. du XIVe au XVe siècle; avant le propre de saint Syméon le Stylite se trouve une note du calligraphe. On y voit qu'il se nommait Syméon, et qu'il a écrit ce volume pour l'usage du couvent dit Grotta Ferrata. . . . . Les pages du

(1) à savoir Lettera C n. 1 = Cryptensis E. α. II (Rocchi p. 412), dont les dimensions, selon Rocchi, sont 40×29 cm.

(2) Voir Cryptensis Z. δ. XXIX (Rocchi p. 522) p. 707.

(3) « *Réponse de M. Libri au rapport de M. Boucly* » (dans le *Moniteur Universel* du 19 mars 1848) p. 93, note 3. Léopold Delisle commente cette note ainsi: « Nous ne devons pas nous faire illusion sur la portée des mots *Quelques-uns . . . D'autres;* il ne s'agit en réalité que de deux manuscrits ». Voir sa *Notice sur des manuscrits du Fonds Libri conservés à la Laurentienne*, dans *Notices et Extraits*, 32, Paris 1886, p. 19 n. 5.

(4) Voir *Catalogue des Livres composant la Bibliothèque de Feu M. le Baron de Gérando dont la vente se fera le Mercredi 20 Mars 1844, et jours suivants* etc., Paris 1844.

ms. contiennent 28 lignes, savoir 14 de texte et 14 de notation musicale . . . . ». L'identité de ce « Psaltikon » avec notre Codex n'est donc pas douteux, et la mention de la « note du calligraphe » qui se trouve « avant le propre de saint Syméon Stylite » se réfère évidemment au colophon du f. 44; cela prouve qu'alors notre f. 45r suivait notre f. 44r. La forme du titre permet de conclure qu'à ce moment-là notre manuscrit était protégé par une reliure ou autre couverture qui portait le titre grec ψαλτικὸν τῶν κονδακίων καὶ τῶν κοιν(ωνικ)ῶν, lequel titre a certainement été écrit à Grottaferrata, où l'on connaissait les termes liturgiques.

Le fait que le Catalogue de vente, qui signale régulièrement les volumes reliés, ne porte pas cette mention dans la notice assez détaillée consacrée au Psaltikon, porte à croire que la couverture du volume était un simple cartonnage; la formule employée par Libri « manuscrits de peu d'apparence » ne le contredit pas. L'adjudicataire du volume fut Libri, et la note citée se trouve dans un article qu'il publia dans le *Moniteur Officiel* en 1848 en réponse à l'accusation portée contre lui, à tort ou à raison, d'avoir volé des manuscrits à des bibliothèques publiques de France. Cette accusation fut suivie d'une comdamnation in contumaciam (1).

Entre-temps — en 1847 — Libri avait vendu sa bibliothèque au grand collectionneur anglais, Bertram Earl of Ashburnham. Notre manuscrit figure dans le catalogue d'Ashburnham Place sous le titre « N. 64. Psalticon Graecè » (2).

En 1884, Lord Ashburnham vendit au Gouvernement italien tout le fonds Libri, après déduction seulement des manuscrits frauduleusement enlevés à des bibliothèques publiques françaises. En 1884, tout le stock arriva en Italie, où le Gouvernement italien le déposa à Florence, à la bibliothèque Laurentienne. Notre manuscrit est désigné dans la liste des « Codici italiani della biblioteca Ashburnham », publiée par le Gouvernement italien en 1884, comme « 21. *Psalticon* (*Graece*). Cod. musicale del X secolo. Membr. in folio. » (3).

Guiseppe Vitelli qui, dès 1890, avait mentionné notre ψαλτικόν, qu'il appelle « cod. Laur. Ashburnh. no. 22 », et publié le colophon du f. 179v (4), prit l'initiative de faire dresser par Niccola Festa un « Indice » de la nouvelle acquisition de la Laurentienne. Ce catalogue sommaire parut, avec quelques autres petits catalogues, en 1893, dans *Studi Italiani di Filologia Classica*, 1, p. 203; notre manuscrit y porte l'inscription *Ashburnhamianus 64, Hymnologium cum notis musicis.*

La possession du baron de Gérando n'a pas laissé de traces reconnaissables dans le livre même, à moins que — malgré les apparences du Catalogue de vente — ce ne soit lui qui l'ait muni de la solide et belle reliure dont il est couvert aujourd'hui et qui peut bien dater de cette époque (5).

(1) On peut se renseigner sur cette fameuse affaire dans les articles et brochures où Léopold Delisle s'occupe des manuscrits du Fonds Libri (surtout le mémoire cité ci-dessus p. 37 n. 3). On peut lire une défense de Libri, pleine de renseignements savoureux sur la personne du collectionneur et sur l'affaire, dans l'introduction au *Catalogue des Manuscrits acquis par Guillaume Libri*, par le bibliophile belge P. Lacroix, dans *Le Bibliophile Belge*, 7, Bruxelles 1872, pp. 91 ss.

(2) Voir *Catalogue of the Manuscripts at Ashburnham Place, Part the First, Comprising a Collection formed by Professor Libri*, Londres [1853], sous le no. 64. Après la cote suit la notice que voici: « Manuscrit sur vélin, à longues lignes, in-folio, du X. siècle. Ce precieux manuscrit, entièrement en musique, a appartenu à l'Abbaye de Grotta Ferrata ».

(3) Voir *Atti parlamentari. Camera dei Deputati. Raccolta degli Atti Stampati*, vol. 17, Rome 1886, N. 225: *Disegno di legge. Acquisto e trasporto dei Codici italiani della Biblioteca Ashburnham. Seduta del 12 giugno 1884*, p. 12.

(4) Dans *Mus. Ital. di Ant. Cl.*, 3, 1890, c. 317. — Le n° 22 de la liste italienne du *Fondo Libri* (voir ci-dessus la note 3), « *Cantici* (sic) *et Hymni* cum notis musicis. Graece. Cod. in carta bambag. in quarto dell' XI o XII secolo », correspond au n° 65 du catalogue anglais (voir ci-dessus la note 2) et à la cote actuelle Ashb. 65, tandisque le n° 21 correspond au n° 64.

(5) La directrice de la Laurentienne, Mme Berta Maracchi, a eu la bienveillance de me communiquer, à ce sujet, la note suivante: » La legatura del ms. Laur. Ashb. 64 è anteriore all' entrata del manoscritto nella Biblioteca Laurenziana. E una legatura in pelle (direi capra sagrinata) color rosso vino. Il dorso ha cinque doppie nervature con filetti e scritte in oro, e impres-

Une étroite bande de papier, collée à l'intérieur de la reliure, et portant la mention « Libri Catalogue No. 64[?]. X siècle C. L. », témoigne de la plus dramatique étape de ses péripéties. Le seul souvenir manifeste, dans le Codex lui-même, de son bref séjour en Angleterre est fourni par les lettres « Ashb 64 » (p. ex. f. 115r), ajoutées au crayon, très discrètement, sur quelques pages. Le foliotage, qui correspond parfaitement à l'état actuel du Codex, peut avoir été exécuté à Ashburnham Place (1).

Le timbre de la « Biblioteca Medicea Firenze » se voit aux ff. 1r, 35r, et 265v.

Ici finit aujourd'hui l'histoire de l'Ashburnhamensis 64.

sioni, pure in oro, sullo spessore dei piatti e lungo i loro bordi interni. La ritengo eseguita nella prima metà dell' Ottocento, forse in Francia, comunque non in Italia ». — Les numéros d'ordre des cahiers mentionnés plus haut (p. 12) ont certainement été apposés au moment où l'on se préparait à envoyer le (ou les) Codex au relieur. Une comparaison avec d'autres livres provenant des collections de Gérando et Libri et Ashburnham pourrait peut-être nous fournir des renseignements pertinents.

(1) Avant le foliotage systématique, une autre main avait indiqué quelques-uns des chiffres ronds au bas des pages; par erreur il écrivit '70' au f. 71r aussi bien qu'au f. 70r; en conséquence de cette erreur il a mis '150' au f. 151r (et '100' au f. 101r?). — Lors du foliotage systématique, une réparation soignée du volume avait eu lieu. Voir f. 21r, où l'on peut constater que celui qui écrivit le chiffre, trouva à l'endroit un petit bout de papier qu'on avait dû y coller.

TABLEAU ANALYTIQUE

AVIS

Le but de ce Tableau Analytique *n'est pas seulement de donner un aperçu du contenu de notre manuscrit, mais aussi de fournir aux lecteurs des renvois à des sources imprimées. On a eu en vue de donner les renvois aux livres rituels de façon à permettre la consultation des livres actuellement en usage dans l'église grecque aussi bien que de l'* Editio Romana. *Les renvois à la Septante se réfèrent à l'édition de Sweete.*

Les numéros d'ordre (en italiques) précédant les Kontakia, les Alléluiaria et les Hypakoai sont destinés à faciliter les citations; nous nous proposons de continuer cette numérotation au fur et à mesure que d'autres sources de la tradition musicale seront analysées systématiquement.

Les incipit reproduisent le texte du manuscrit avec correction des fautes sans importance (orthographiques et autres).

Les indications de date qui manquent dans le manuscrit, et quelques autres renseignements supplémentaires, sont donnés entre crochets.

*Les indications qui portent sur les incipit d'une des sections du manuscrit (A, B, C, D, et E; voir l'*Introduction *pp. 11 ss.) sont données dans des notules qui précèdent les sections correspondantes du* Tableau.

K. = *Kontakion ou Koukoulion (= Proœmium).*
O. = *Oikos.*
I., II., III., IV. = *1er mode authente, etc.*
I Pl., II Pl., III Pl., IV Pl. = *1er mode plagal, etc*

A. ACATHISTE

Le texte complet se trouve dans le Triodion à l'Orthros (Matines) du « samedi de l'Acathiste » = samedi de la 5ᵉ sem. du grand Carême. Les stances sont toutes au 4ᵉ mode plagal. Pour plus de détails, voir Egon Wellesz, The Akathistos Hymn = Mon. Mus. Byz., Transcripta 9, *Copenhagen 1956.*

1r O. 2. Βλέπουσα ἡ ἁγία
1v O. 3. Γνῶσιν ἄγνωστον
5r O. 4. Δύναμις τοῦ ὑψίστου
5v O. 5. Ἔχουσα θεοδόχον
9r O. 6. Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων
9v O. 7. Ἤκουσαν οἱ ποιμένες
12v O. 8. Θεοδρόμον ἀστέρα
13v O. 9. Ἴδον παῖδες Χαλδαίων
16v O. 10. Κήρυκες θεοφόροι
17v O. 11. Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ
20v O. 12. Μέλλοντος Συμεῶνος
21v O. 13. Νέαν ἔδειξε κτίσιν
24v O. 14. Ξένον τόκον ἰδόντες
25r O. 15. Ὅλος ἦν ἐν τοῖς κάτω
28v O. 16. Πᾶσα φύσις ἀγγέλων
29r O. 17. Ῥήτορας πολυφθόγγους
32r O. 18. Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον
33r O. 19. Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων
36r O. 20. Ὕμνος ἅπας καὶ αἶνος
36v O. 21. Φωτοδόχον λαμπάδα
39v O. 22. Χάριν δοῦναι θελήσας
40v O. 23. Ψάλλοντές σου τὸν τόκον
43r O. 24. Ὦ πανύμνητε μῆτερ
44r [Colophon: voir l' *Introduction* p. 19].

B. KONDAKAIRE

Les textes sont imprimés, pour l'année fixe dans les Ménées, pour la période du grand Carême dans le Triodion, et pour la période entre Pâques et Pentecôte dans le Pentékostarion, dans les trois cas dans l'Office de l'Orthros, entre la 6ᵉ et la 7ᵉ ode du Canon. Les textes du Triodion sont marqués par Tr., *ceux du Pentékostarion par* Pe. *Les Kontakia qui, dans les livres liturgiques imprimés, ne se trouvent pas à l'endroit correspondant à la rubrique de notre manuscrit, sont marqués par un astérisque. Les notes au bas des pages donnent d'autres renvois; par* Pitra *on renvoie à Analecta Sacra, Tome I.*

45r *1.* [1ᵉʳ sept.] εἰς τ(ὸν) ἅγιον Συμεὼν τὸν στυλίτην. II.
K. Τὰ ἄνω ζητῶν
45v O. Τοῦ Συμεὼν τὸν ἄμεμπτον βίον

47r *2.* [8 sept.] εἰς τ(ὴν) γέννησιν τῆς ἁγ(ίας) θ(εοτό)κου. IV.
K. Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννα ὀνειδισμόν
48r O. IV Pl. Ἡ προσευχή, ἡ προσευχὴ ὁμοῦ

49r *3.* 14 sept. ἡ ὕψωσις τοῦ τιμ(ίου) καὶ ζωοποιοῦ στ(αυ)ροῦ. IV.
K. Ὁ ὑψωθεὶς ἐν τῷ σταυρῷ
49v O. Ὁ μετὰ τρίτον οὐρανόν

51r *4.* 24 sept. εἰς τ(ὴν) ἁγ(ίαν) (πρωτο)μ(ά)ρ(τυρα) Θέκλαν. IV Pl.
K. Τῆς παρθενίας τὸ κάλλος ἐξέλαμψας
52r O. Ἑορτὴ σεβασμία ἡ ἔλλαμψις

52v *5.* 26 sept. τοῦ ἁγ(ίου) Ἰω(άννου) τοῦ θεολόγου. II.
K. Τὰ μεγαλεῖα σου παρθένε
53r O. II Pl. Ὕψη οὐράνια ἐκμανθάνειν

54r *6.* 6 oct. τοῦ ἁγ(ίου) ἀπο(στόλου) Θωμᾶ. IV.
K. Ὁ σοφίας χάριτος πεπληρωμένος (1)
55r O. Τὸν τοῦ κυρίου μαθητήν

56r *7.* 26 oct. τοῦ ἁγ(ίου) μεγ(α)λ(ο)μ(ά)ρτυρος Δημητρίου. IV.
K. Τοῖς τῶν αἱμάτων σου
57r O. II Pl. Τοῦτον τὸν μέγαν

58r *8.* 1ᵉʳ nov. τῶν ἁγ(ίων) ἀναργ(ύρων) Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ. II.
K. Οἱ τὴν χάριν λαβόντες
58v O. II Pl. Πάσης συνέσεως καὶ σοφίας

59v *9.* [8 nov.] εἰς τ(ὴν) σύναξιν τοῦ ἀρχ(ι)στρατηγ(οῦ) Μιχ(αή)λ. II.
K. Ἀρχιστρατηγὲ θεοῦ
60v O. II Pl. Ἔφης φιλάνθρωπε

61v *10.* 13 nov. τοῦ ἁγ(ίου) Ἰω(άννου) τοῦ Χρ(υσοστό)μ(ου). II Pl.
K. Ἐκ τῶν οὐρανῶν ἐδέξω
62r O. Τῷ τῶν ὅλων ποιητῇ

(1) Texte des Ménées: Ὁ τῆς θείας χάριτος κτλ.

64r *11.* 14 nov. εἰς τ(ὸν) ἅγ(ιον) ἀπό(στολον) Φίλιππον. IV Pl.
K. Ὁ μαθητὴς καὶ φίλος σου
64v O. Ῥεῖθρα λόγου παράσχου

65v *12.* [21 nov.] εἰς τ(ὴν) εἴσοδον τῆς ὑπεραγ(ίας) θ(εοτό)κου. IV.
K. Ὁ καθαρώτατος ναὸς τοῦ σωτῆρος
66v O. Τῶν ἀπορρήτων τοῦ θεοῦ

68r *13.* [30 nov.] εἰς τ(ὸν) ἅγιον ἀπόστολον Ἀνδρέαν. II.
K. Τὸν τῆς ἀνδρείας ἐπώνυμον
68v O. II Pl. Ἄνωθεν μὲν Δαυίδ

70r *14.* 6 [déc.] (1) τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν Νικολάου. III.
K. Ἐν τοῖς μύροις ἅγιε
71r O. Ἀνυμνήσωμεν νῦν τὸν ἱεράρχην

73r *15.* 17 déc. τῶν ἁγ(ίων) γ' παιδ(ὼν) κ(αὶ) Δανιὴλ τ(οῦ) πρ(οφήτου). II.
K. Χειρόγραφον εἰκόνα μὴ σεβασθέντες
74r O. Ἔκτεινόν σου τὴν χεῖρα

75v *16.* 25 déc. εἰς τ(ὴν) Χ(ριστο)ῦ γέννησιν. III.
K. Ἡ παρθένος σήμερον
76v O. Τὴν Ἐδὲμ Βηθλεὲμ ἤνοιξε

78r [26 déc.] ζήτ(ει) τὸ κο(ντάκιον) τοῦ ἁγίου μάρτ(υρος) Στεφ(άνου) εἰς β' τοῦ αὐγ(ού)στ(ου). [v. ff. 166r sq.]

78r *17.* [26 déc.] τῇ ἐπαύριον τῆς Χ(ριστο)ῦ γεννήσεως. II Pl. (2)
K. Ὁ πρὸ ἑωσφόρου
79r O. Τὸν ἀγεώργητον

81r *18.* 1er janv. τοῦ ὁσ(ίου) π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν Βασιλεί(ου). IV.
K. Ὤφθης βάσις ἄσειστος
81v O. Τῆς σωφροσύνης ὁ κρατήρ

83r *19.* [6 janv.] εἰς τ(ὰ) ἅγ(ια) Θεοφάνεια. IV.
K. Ἐπεφάνης σήμερον τῇ οἰκουμένῃ
83v O. Τῇ Γαλιλαίᾳ τῶν ἐθνῶν

85r *20.* [7 janv.] τῇ ἐπαύριον τῶν φωτ(ῶν). II Pl.
K. Τὴν σωματικήν σου παρουσίαν
86r O. Τῷ τυφλωθέντι Ἀδὰμ

87v *21.* 17 janv. τοῦ ὁσ(ίου) π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμ(ῶν) Ἀντωνίου. II.
*K. Ἐν σαρκὶ τοῖς ἀγγέλοις (3)
*88v O. Τὸν φωστῆρα τῶν φωστήρων (4)

90r *22.* 2 févr. ἡ ὑπαπαντὴ τοῦ κ(υρίο)υ. I.
K. Ὁ μήτραν παρθενικὴν ἁγιάσας
91r O. Τῇ θεοτόκῳ προσδράμωμεν

(1) Le copiste écrit simplement εἰς τὸν ς', sans se rappeler qu'il a passé au mois de décembre.

(2) Le Canon de Noël est répété le 26 déc., mais avec un Kontakion (et un Oikos) différents; voir dans les Ménées à la rubrique des Matines du 26.

(3) Voir *Pitra* p. 377. Le Kontakion des Kondakaires slavons médiévaux n'est identique ni à celui de notre MS ni à celui des Ménées grecs modernes.

(4) Voir *Pitra* p. 377.

92v *23.* σα(ββά)τ(ῳ) τῆς ἀποκρέου. IV Pl. [*Tr.*]
K. Μετὰ τῶν ἁγίων ἀνάπαυσον
93r O. Αὐτὸς μόνος ὑπάρχεις

94v *24.* κυριακῇ τῆς ἀποκρέου. I. [*Tr.*]
K. Ὅταν ἔλθῃς ὁ θεός
95r O. Τὸ φοβερόν σου κριτήριον

96v *25.* τῇ κυριακῇ τῆς τυροφάγου. II Pl. [*Tr.*]
K. Τῆς σοφίας ὁδηγέ
98r O. Ἐκάθισεν Ἀδὰμ τότε

98v *26.* σα(ββάτῳ) α' τῶν νηστειῶν καὶ εἰς τ(ὸν) ἅγ(ιον) Θε(όδωρον). IV Pl. [*Tr.*]
K. Πίστει Χριστοῦ ὡσεὶ θώρακα
99v O. Ὁ ἐν θρόνῳ φωτὸς

100v *27.* κυριακῇ τῆς ὀρθοδοξί(ας). [=1er dim. du Carême]. IV Pl. [*Tr.*]
K. Ὁ ἀπερίγραπτος λόγος τοῦ πατρός
101v O. Τοῦτο τὸ τῆς οἰκονομίας

102v *28.* 9 mars. τῶν ἁγ(ίων) μ' μ(α)ρ(τύρων). II Pl.
K. Πᾶσαν στρατιὰν τοῦ κόσμου
103v O. Τῷ ἐν θρόνῳ ἀστέκτῳ

105v *29.* τῇ κυ(ριακῇ) τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ στ(αυ)ροῦ [=3me dim. du Carême]. III Pl. [*Tr.*]
K. Οὐκέτι φλογίνη ῥομφαία
106v O. Τρεῖς σταυροὺς ἐπήξατο

108r *30.* [25 mars]. εἰς τ(ὸν) εὐαγγελισμ(ὸν) τῆς ὑπεραγ(ίας) δεσποίν(η)σ ἡμ(ῶν) θ(εοτό)κου. IV Pl.
K. Τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ
109r O. Ἄγγελος πρωτοστάτης

112v ζήτ(ει) τοὺς ἑτέρους οἴκους εἰς τὰ τέτραδα τὰ μεγ(ά)λα

112v *31.* εἰς τ(ὸν) μέγαν κανόνα. II Pl. [*Tr.*]
K. Ψυχή μου ψυχή μου ἀνάστα
113r O. Τὸ τοῦ Χριστοῦ ἰατρεῖον

114v *32.* κυριακῇ τῶν βαίων. II Pl. [*Tr.*]
K. Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ
115v O. Ἐπειδὴ Ἅδην ἔδησας

117r *33.* τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγ(άλῃ) β'. IV Pl. [*Tr.*]
K. Ὁ Ἰακὼβ ὠδύρετο
118r O. Ἐπὶ τὸν ὀδυρμὸν νῦν

118v *34.* τῇ ἁγίᾳ καὶ ⟨μεγάλῃ⟩ γ'. II. [*Tr.*]
K. Τὴν ὥραν ψυχὴ τοῦ τέλους
119r O. II Pl. Τί ῥαθυμεῖς ταπεινή

120r *35.* τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγ(άλῃ) δ'. IV. [*Tr.*]
K. Ὑπὲρ τὴν πόρνην ἀγαθὲ
121r O. Ἡ πρώην ἄσωτος γυνὴ

122r *36.* τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγ(άλῃ) ε'. II. [*Tr.*]
K. Τὸν ἄρτον λαβὼν εἰς χεῖρας
123r O. II Pl. Τῇ μυστικῇ τραπέζῃ

124r *37.* τῇ ἁγ(ίᾳ) καὶ μεγ(ά)λ(ῃ) παρασκευῇ. IV Pl. [*Tr.*]
K. Τὸν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα
124v O. Τὸν ἴδιον ἄρνα

126v *38.* τῷ ἁγίῳ καὶ μεγ(ά)λ(ῳ) σα(ββάτῳ). II. [*Tr.*]
K. Τὴν ἄβυσσον ὁ κλείσας

128r O. II Pl. Ὁ συνέχων τὰ πάντα
129v *39.* τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγ(ά)λ(η) κυριακῇ τοῦ Πάσχ(α). IV Pl. [*Pe.*]
K. Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατῆλθες
130v O. Τὸν πρὸ ἡλίου ἥλιον
132r *40.* εἰς τ(ὴν) ψηλάφησιν τοῦ ἁγ(ίου) ἀπο(στόλου) Θωμᾶ. IV Pl. [*Pe.*]
K. Τῇ φιλοπράγμονι δεξιᾷ
133r O. Τίς ἐφύλαξε τὴν τοῦ μαθητοῦ
134r *41.* κυριακῇ τῶν μυροφόρων. II. [*Pe.*]
K. Τὸ χαῖρε ταῖς μυροφόροις
135r O. II Pl. Ἐπὶ τὸν τάφον σου
136v *42.* 23 avril. τοῦ ἁγ(ίου) μεγ(α)λ(ο)μ(ά)ρ(τυρος) Γεωργ(ίου). IV.
K. Γεωργηθεὶς ὑπὸ θεοῦ ἀνεδείχθης
137v O. Τὸν ὑπὲρ κόσμου τῆς ζωῆς
139r *43.* εἰς τ(ὴν) μεσοπεντηκοστήν (=Mercr. de la 4me sem.) IV. [*Pe.*]
K. Τῆς ἑορτῆς τῆς νομικῆς
140v O. Τὴν χερσωθεῖσαν μου ψυχὴν
142r *44.* τῇ ε' τῆς ἁγ(ίας) ἀναλή(ψεως). II Pl. [*Pe.*]
K. Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας
143r O. Τὰ τῆς γῆς ἐπὶ τῆς γῆς
145r *45.* κυριακῇ τῶν ἁγ(ίων) π(ατέ)ρων. IV Pl. [*Pe.*]
K. Τῶν ἀποστόλων τὸ κήρυγμα
145v O. Ἐν ὑψηλῷ κηρύγματι τῆς τοῦ θεοῦ
147r *46.* εἰς τ(ὴν) ἁγ(ίαν) πεντηκοστήν. IV Pl. [*Pe.*]
K. Ὅτε καταβὰς τὰς γλώσσας
148r O. Ταχεῖαν καὶ σταθερὰν δίδου
149v *47.* κυριακῇ τῶν ἁγί(ων) πάντ(ων). IV Pl. [*Pe.*]
K. Ὡς ἀπαρχὰς τῆς φύσεως
150v O. Οἱ ἐν πάσῃ τῇ γῇ
151v *48.* 24 juin. τὸ γενέσιον τοῦ προδ(ρό)μ(ου). III.
K. Ἡ ⟨πρὶν⟩ στεῖρα σήμερον Χριστοῦ
153r O. Εὐφημήσωμεν νῦν τὸν τοῦ κυρίου
154v *49.* 29 juin τῶν ἁγ(ίων) καὶ πανευφήμων ἀπο(στόλων). II.
K. Τοὺς ἀσφαλεῖς καὶ θεοφθόγγους
155v O. II Pl. Τράνωσόν μου τὴν γλῶτταν
156v *50.* 8 juillet. τοῦ ἁγίου μεγ(α)λ(ο)μ(ά)ρ(τυρος) Προκοπίου. II.
K. Τῷ θείῳ ζήλῳ Χριστοῦ (1)

(1) Texte des Ménées: Τῷ ζήλῳ Χριστοῦ.

157v O. II Pl. Στόμα συνέσεως μοι
158v *51.* 11 juillet. τῆς ἁγ(ίας) καὶ πανευφήμου μ(α)ρ(τυρος) Εὐφημί(ας). II.
K. Ἀγῶνας ἐν ἀθλήσει
160r O. II Pl. Τί τῶν σῶν ἀθλημάτων
161v *52.* 20 juillet. τοῦ ἁγ(ίου) προφ(ή)τ(ου) Ἠλίου. II.
K. Προφῆτα καὶ προόπτα
162r O. Τὴν πολλὴν τῶν ἀνθρώπων
163v *53.* 27 juillet. τοῦ ἁγ(ίου) μεγ(α)λ(ο)μ(ά)ρ(τυρος) Παντελεήμωνος. I Pl.
K. Μιμητὴς ὑπάρχων τοῦ ἐλεήμονος
164v O. Τοῦ ἀναργύρου τὴν μνήμην
166r *54.* 2 août. τοῦ ἁγ(ίου) πρωτομάρτυρο(ς) καὶ ἀρχιδιακό(νου) Στεφάνου. II Pl.
K. Πρῶτος ἐσπάρης ἐπὶ γῆς
167r O. Τοῦ παραδείσου τὰ ἄνθη
168v *55.* 6 août. ἡ μεταμόρφωσις τοῦ κ(υρίο)υ. III Pl.
K. Ἐπὶ τοῦ ὄρους μετεμορφώθης
169v O. Ἐγέρθητε οἱ νωθεῖς
170v *56.* 15 août. ἡ κοίμησις τῆς ὑπεραγ(ίας) δεσποίνης ἡμῶν θ(εοτό)κου. II.
K. Τὴν ἐν πρεσβείαις ἀκοίμητον
171v O. II Pl. Τείχισόν μου τὰς φρένας
173r *57.* 29 août. εἰς τ(ὴν) ἀποτομὴν τοῦ προδρό-μ(ου). I Pl.
K. Ἡ τοῦ προδρόμου ἔνδοξος
174r O. Τὰ γενέσια τὰ τοῦ Ἡρώδου
175v *58.* κοντ(ά)κ(ιον) παρακλητικὸν εἰς τ(ὴν) ὑπεραγ(ίαν) θ(εοτό)κον. II Pl.
K. Προστασία τῶν χριστιανῶν (1)
*176v O. Ἔκτεινόν σου παλάμας
178r *59.* εἰς κοιμηθέντας. IV Pl.
*K. Ὡς ἀγαπητὰ τὰ σκηνώματά σου κύριε (2)
*178v O. Τοῖς τοῦ βίου τερπνοῖς (2)
179v [Colophon: voir l'*Introduction* p. 11]

(1) Voir la Paraklétikè après la 6me ode du κάν. Παρακλ. ὁ μικρός et καν. Παρακλ. ὁ μέγας (vers la fin du volume).

(2) On trouve un autre Kontakion (et un autre Oikos) dans l'Office des Morts, dans l'Euchologion et dans le Triodion pour σαββ. τ. ἀποκρέω. On trouve nos textes chez *Pitra* p. 44 (cp. p. 464).

C. SUPPLÉMENT DU KONDAKAIRE

Les textes des Anastasima sont imprimés dans la Paraklétikè (et l'Octoéchos) dans l'Office de l'Orthros du dimanche du mode en question, entre la 6e et la 7e ode du Canon.

180r *60.* κοντ(άκια) ἀναστάσιμα τῶν η' ἤχων. I.
K. Ἐξανέστης ὡς θεός
180v O. Τὸν ἀναστάντα τριήμερον
181v *61.* II. K. Ἀνέστης σωτὴρ ἐκ τάφου
182r O. (II Pl.). Σὺ εἶ τὸ φῶς
183r *62.* III. K. Ἐξανέστης σήμερον ἀπὸ τοῦ τάφου
184r O. Ὁ ⟨ο⟩ὐρανὸς καὶ ἡ γῆ σήμερον
185r *63.* IV. K. Ὁ σωτὴρ καὶ ῥύστης μου
185v O. Τὸν ἀναστάντα ἐκ νεκρῶν
186v *64.* I Pl. K. Πρὸς τὸν Ἅδην σωτὴρ μου

187v *O. Τῇ τριημέρῳ ταφῇ σου
188v 65. II Pl. K. Τῇ ζωαρχικῇ παλάμῃ
189v O. Τὸν σταυρὸν καὶ τὴν τάφην σου
190v 66. III Pl. *K. Ἐκ τῶν τοῦ Ἅδου πυλῶν
191r *O. Τοῖς τάφοις ὡς λυτρωτής
192r 67. IV Pl. K. Ἐξαναστὰς τοῦ μνήματος
192v O. Τὰ τοῦ Ἅδου σκυλεύσας
193v 68. *κοντ(άκιον) ἀναστάσιμ(ον) πρ(ὸς τὸ) τῇ ὑπερμάχ(ῳ). IV Pl.
*K. Τῷ ἀναστάντι σοι Χριστέ
*194r O. Ἄγγελος ἐν τῷ τάφῳ

196v 69. κονδάκιον. II.
K. Πρεσβεῖα θερμὴ καὶ τεῖχος (1)
197r *O. II Pl. Τί μοι δοθείη καὶ προστεθείη (2)
198r 70. *ἄλλον κονδάκιον. IV.
K. Προστασία ἄμαχε τῶν θλιβομένων
198r O. Δέξαι τὴν δέησιν ἡμῶν

(1) Se trouve comme κάθισμα après la 6me ode des Καν. παρακλητ. dans la Paraklétikè.

(2) Voir *Pitra* p. 532.

D. ALLÉLUIARIA ET HYPAKOAI

Comme la majorité des Alléluiaria de notre manuscrit ne se trouvent pas, dans les livres liturgiques imprimés, aux endroits indiqués par les rubriques, le Tableau *ne donne que des renvois aux Psaumes. Cp. l'*Introduction *p. 17 s. — Les textes des Hypakoai se trouvent dans l'Horologion avec les* Ἀπολυτίκια ἀναστάσιμα, *dans l'ordre des modes, comme dans notre manuscrit.*

200r ἀρχ(ὴ) τῶν ἀλληλουϊαρίων· λέγ(ε)τ(αι) δὲ καὶ εἰς τ(ὴν) Χ(ριστο)ῦ γέ(ννησιν). I.
1a. Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται [Ps. 18,1]
1b. 200r Ἡμέρα τῇ ἡμέρᾳ [Ps. 18,2]
200v εἰς ἀποστόλους. I.
2a. Ἐξομολογήσονται οἱ οὐρανοί [Ps. 88,6]
2b. 200v Ὁ θεὸς ἐνδοξαζόμενος [Ps. 88,8]
201r εἰς τ(ὴν) ἁγίαν πεντηκοστήν. I.
3a. Τῷ λόγῳ κυρίου οἱ οὐρανοί [Ps. 32,6]
3b. 201v Ἐξ οὐρανοῦ ἐπέβλεψεν ὁ κύριος [Ps. 32,13]
201v εἰς τ(ὸ) γενέθλιον τοῦ προδρόμου. I.
4a. Εὐλογητὸς κύριος ὁ θεός [Lk. I, 68]
4b. 202r Καὶ σὺ παιδίον προφήτης [Lk. I, 76–77]
202v κυριακῇ τῶν προπ(ατέ)ρων. I.
5a. Θεὸς θεῶν κύριος [Ps. 49,1]
5b. 202v Συναγάγετε αὐτῷ τοὺς ὁσίους [Ps. 49,5]
203r ἄμνημ(ον). I.
6a. Ὁ θεὸς ὁ διδοὺς ἐκδικήσεις [Ps. 17,48]
6b. 203v Μεγαλύνων τὰς σωτηρίας [Ps. 17,51]
203v τῶν ἁγ(ίων) μεγ(ά)λ(ων) βασιλέων Κωνστ(αντίνου) καὶ Ἑλ(ένης). I.
7a. Ὕψωσα ἐκλεκτὸν ἐκ τοῦ λαοῦ σου [Ps. 88,20–21]
7b. 204r Ἡ γὰρ χείρ μου [Ps. 88,22]
204v εἰς τ(ὴν) ὕψωσιν τοῦ τιμίου στ(αυ)ροῦ. I.
8a. Μνήσθητι τῆς συναγωγῆς σου [Ps. 73,2]
8b. 204v Ὁ δὲ θεὸς βασιλεὺς ἡμῶν [Ps. 73, 12–13]
205r εἰς τ(ὰ) βαΐα. I.
9a. Ἄσατε τῷ κυρίῳ ᾆσμα καινόν [Ps. 97,1]
9b. 205v Εἴδωσαν πάντα τὰ πέρατα [Ps. 97,3]
205v τῶν ἁγ(ίων) Ἰωακεὶμ κ(αὶ) Ἄνν(ης). I.
10a. Σωτηρία τῶν δικαίων [Ps. 36,39]
10b. 205v Καὶ βοηθήσει αὐτοῖς κύριος [Ps. 36,40]
206r εἰς ἁγί(ας) γυναῖκας. I.
11a. Ὑπομένων ὑπέμεινα [Ps. 39,2]
11b. 206r Καὶ ἀνήγαγέ με [Ps. 39,3]
206v εἰς τ(ὸν) εὐαγγελισμὸν τῆς θ(εοτό)κου. I.
12a. Καταβήσεται κύριος [Ps. 71,6–7]
12b. 207r Ἔσται τὸ ὄνομα αὐτοῦ εὐλογημένον [Ps. 71,17]

207r ἀρχ(ὴ) τοῦ δευτ(έ)ρ(ου) καὶ εἰς τ(ὴν) ἀνάληψιν. II.
13a. Πάντα τὰ ἔθνη [Ps. 46,2]
13b. 207v Ἀνέβη ὁ θεός [Ps. 46,6]
208r ἄμνημον. II.
14a. Ἐπακούσαι σου κύριος [Ps. 19,2]
14b. 208r Σῶσον κύριε τὸν βασιλέα [Ps. 19,10]
208v ἄμνημον · ψάλλεται δὲ καὶ εἰς τ(ὸν) τρίτ(ον) ἦχ(ον). II.
15a. Ἐπὶ σοὶ κύριε ἤλπισα [Ps. 30,2]
15b. 209r Γενοῦ μοι εἰς θεόν [Ps. 30,3]
209r εἰς τ(οὺς) ἀσωμάτους. II.
16a. Αἰνεῖτε τὸν κύριον πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ [Ps. 148,2]
16b. 209v Ὅτι αὐτὸς εἶπε καὶ ἐγενήθησαν [Ps. 148,5]
209v εἰς τ(οὺς) ἁγ(ίους) ἀναργ(ύ)ρ(ους). II.
17a. Ἰδοὺ δὴ τί καλόν [Ps. 132,1]
17b. 210r Ὅτι ἐκεῖ ἐνετείλατο κύριος [Ps. 132,3]
210r εἰς τ(ὸν) ἱεράρχ(ην). II.
18a. Στόμα δικαίου μελετήσει [Ps. 36,30]
18b. 210v Ὁ νόμος τοῦ θεοῦ αὐτοῦ ἐν καρδίᾳ [Ps. 36,31]
210v εἰς ἱεράρχ(ας). II.
19a. Οἱ ἱερεῖς σου κύριε ἐνδύσονται [Ps. 131,9]
19b. 211r Ὅτι ἐξελέξατο κύριος [Ps. 131,13]
211v εἰς τ(ὴν) τιμίαν ἐσθῆτα. II.
20a. Μεγαλύνει ἡ ψυχή μου τὸν κύριον [Luc. 1,46–48a]
20b. 212r Ἰδοῦ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσί με [Luc. 1,48b–49]
212v εἰς τ(ὸν) ἅγ(ιον) Γρηγ(όριον) τὸν θεολόγ(ον). II.
21a. Προσέχετε λαός μου [Ps. 77,1]
21b. 212v Ἀνοίξω ἐν παραβολαῖς [Ps. 77,2]
213r εἰς τ(ὸ) πανάγιον καὶ ζωοποιὸν πν(εῦμ)α. II.
22a. Ἐλέησόν με ὁ θεὸς κατὰ τὸ μέγα ἔλεός σου [Ps. 50,3]
22b. 213v Μὴ ἀπορρίψῃς με [Ps. 50,13]
214r τῷ ἁγ(ίῳ) καὶ μεγ(ά)λ(ῳ) σα(ββάτῳ) καὶ ἀρχ(ὴ) τοῦ δ'. IV.

23a. ἀλληλούϊα. Ἀναστήτω ὁ θεός [Ps. 67,2]
23b. 214v Ὡς ἐκλείπει καπνός [Ps. 67,3a–b]
23c. 215r Οὕτως ἀπολοῦνται οἱ ἁμαρτωλοί [Ps. 67,3c–4]
215r τῇ ἁγ(ία) καὶ μεγ(ά)λ(η) κυριακῇ τοῦ Πάσχ(α). IV.
24a. Σὺ κύριε ἀναστάς [Ps. 101,14]
24b. 215v Κύριε ἐξ οὐρανοῦ ἐπὶ τὴν γῆν [Ps. 101,20–21]
216r ἄμνημον. IV.
25a. Ἔντεινε καὶ κατευόδου [Ps. 44,5]
25b. 216v Ἠγάπησας δικαιοσύνην [Ps. 44,8].
217r εἰς μάρτυρας. IV.
26a. Ἐκέκραξαν οἱ δίκαιοι [Ps. 33,18]
26b. 217r Πολλαὶ αἱ θλίψεις τῶν δικαίων [Ps. 33,20–21]
217v εἰς μάρτυρα ἕνα. IV.
27a. Δίκαιος ὡς φοῖνιξ [Ps. 91,13]
27b. 218r Πεφυτευμένος ἐν τῷ οἴκῳ κυρίου [Ps. 91, 14–15]
218v κυριακῇ τῶν ἁγ(ίων) π(ατέ)ρων. IV.
28a. Ὁ θεὸς ἐν τοῖς ὠσὶν ἡμῶν ἠκούσαμεν [Ps. 43,2]
28b. 218v Ἔσωσας γὰρ ἡμᾶς [Ps. 43,8]
219r εἰς τ(ὴν) ἀρχ(ὴν) τῆς ἰνδίκτου. IV.
29a. Σοὶ πρέπει ὕμνος [Ps. 64,2]
29b. 219r Πλησθησόμεθα ἐν τοῖς ἀγαθοῖς [Ps. 64,5–6]
29c. 219v Εὐλογήσεις τὸν στέφανον [Ps. 64,12]
219v κυριακῇ μετὰ τὴν Χ(ριστο)ῦ γέννησιν. IV.
30a. Μνήσθητι κύριε [Ps. 131,1–2]
30b. 220r Ὤμοσε κύριος τῷ Δαυίδ [Ps. 131,11]
220v τῇ κυριακῇ τῆς ὀρθοδοξί(ας) κ(αὶ) εἰς προφ(ή)τ(ας). IV.
31a. Μωσῆς καὶ Ἀαρὼν ἐν τοῖς ἱερεῦσιν [Ps. 98,6a–b]
31b. 220v Ἐπεκαλοῦντο τὸν κύριον [Ps. 98,6c–7]
221r εἰς τ(ὰ) ἅγια Θεοφάνεια. IV.
32a. Ἐνέγκατε τῷ κυρίῳ [Ps. 28,1–2]
32b. 221v Φωνὴ κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων [Ps. 28,3]
221v εἰς τ(οὺς) ἁγίους μ'. IV.
33a. Ἀλαλάξατε τῷ κυρίῳ [Ps. 65,1–3]
33b. 222r Ὅτι ἐδοκίμασας ἡμᾶς [Ps. 65,10–12]
222v κυριακῇ τοῦ Ἀντίπασχα. IV.
34a. Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα [Ps. 94,1]
34b. 223r Θεὸς μέγας κύριος [Ps. 94,3]
223v ἀρχ(ὴ) τοῦ π (λ) α' κ(αὶ) εἰς τ(ὴν) ἀποτομὴν τοῦ Προδρόμ(ου). I Pl.
35a. ἀλληλούϊα. Φῶς ἀνέτειλε τῷ δικαίῳ [Ps. 96,11]
35b. 223v Εὐφράνθητε δίκαιοι [Ps. 96,12]
224r εἰς τ(ὴν) παραμονὴν τῆς Χ(ριστο)ῦ γεννήσεως. I Pl.
36a. Εἶπεν ὁ κύριος τῷ κυρίῳ μου [Ps. 109,1]
36b. 224v Ράβδον δυνάμεως ἐξαποστελεῖ [Ps. 109,2]
36c. 225r Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων [Ps. 109, 3–4]
225v ἄμνημον. I Pl.
37a. Τὰ ἐλέη σου κύριε [Ps. 88,2]
37b. 225v Ὅτι εἶπας εἰς τὸν αἰῶνα [Ps. 88,3]
226r σα(ββάτῳ) τοῦ δικαίου Λαζάρου. I Pl.
38a. Ὁ κύριος ἐβασίλευσε [Ps. 92,1a–b]
38b. 226v Καὶ γὰρ ἐστερέωσε [Ps. 92, 1c]
226v τῇ ἁγ(ία) κ(αὶ) μεγ(ά)λ(η) π(αρασκ)ευ(ῇ). I Pl.
39a. Σῶσον με ὁ θεός [Ps. 68,2–3]
39b. 227v Ὀνειδισμὸν προσεδόκησεν [Ps. 68,21]
39c. 228v Σκοτισθήτωσαν οἱ ὀφθαλμοί [Ps. 68,24]
228v τῇ ἁγία καὶ μεγ(ά)λ(η) ε', καὶ ἀρχ(ὴ) τοῦ π (λ) β'. II Pl.
40a. ἀλληλούϊα. Μακάριος ὁ συνίων [Ps. 40,1]
40b. 229r Οἱ ἐχθροί μου [Ps. 40,6–10a]
40c. 230v Ὁ ἐσθίων ἄρτους μου [Ps. 40, 10b–11]
231r εἰς κοιμηθέντας. II Pl.
41a. Μακάριοι οὓς ἐξελέξω [Ps. 64.5]
41b. 231v Ἐπάκουσον ἡμῶν ὁ θεός [Ps. 64,6]
232r ἄμνημον. II Pl.
42a. Ὁ κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ [Ps. 90,1]
42b. 232r Ἐρεῖ τῷ κυρίῳ ἀντιλήπτωρ μου [Ps. 90,2]
232v εἰς ὁσ(ιο)μ(άρτυρα). II Pl.
43a. Μακάριος ἀνὴρ ὁ φοβούμενος [Ps. 111,1]
43b. 233r Δυνατὸν ἐν τῇ γῇ [Ps. 111,2]
233r τῇ παραμονῇ τῶν ἁγ(ίων) Θεοφα(νείων). II Pl.
44a. Ἐξηρεύξατο ἡ καρδία μου [Ps. 44,2–3a]
44b. 233v Ἐξεχύθη ἡ χάρις ἐν χείλεσί σου [Ps. 44, 3b–c]
44c. 234r Περίζωσαι τὴν ρομφαίαν σου [Ps. 44,4–5]
234v ἀρχ(ὴ) τοῦ πλαγ(ίου) τετάρτ(ου). IV Pl.
45a. ἀλληλούϊα. Ἀγαθὸν τὸ ἐξομολογεῖσθαι τῷ κυρίῳ [Ps. 91,2]
45b. 234v Τοῦ ἀναγγέλλειν τὸ πρωΐ [Ps. 91,3]
235r ἄμνημ(ον) καὶ εἰς τ(ὴν) ἀποκρέαν. IV Pl.
46a. Δεῦτε ἀγαλλιασώμεθα τῷ κυρίῳ [Ps. 94,1]
46b. 235v Προφθάσωμεν τὸ πρόσωπον αὐτοῦ [Ps. 94,2]
46c. 236r Ἡτοίμασας ἐν κρίσει [Ps. 9,8–9]
236v τῇ κυριακῇ τῶν μυροφόρων. IV Pl.
47a. Εὐδόκησας κύριε τὴν γῆν σου [Ps. 84,2–3]
47b. 237r Ἔλεος καὶ ἀλήθεια [Ps. 84.11–12]
237v εἰς τ(ὸν) μέγ(αν) Βασίλειον. IV Pl.
48a. Ὁ ποιμαίνων τὸν Ἰσραήλ [Ps. 79,1]
48b. 238r Ἐξέγειρον τὴν δυναστείαν σου [Ps. 79, 3–4]
238v εἰς τ(ὴν) γέννησιν τῆς ὑπεραγ(ίας) θ(εοτό)κου. IV Pl.
49a. Ἄκουσον θύγατερ καὶ ἴδε [Ps. 44,11–12]
49b. 239r Τὸ πρόσωπόν σου [Ps. 44,13–14]
239v εἰς τὴν κοίμησιν τῆς ὑπεραγ(ίας) θ(εοτό)κου. IV Pl.
50a. ἀλληλούϊα. Ἀνάστηθι κύριε [Ps. 131,8]
50b. 240r Ὤμοσε κύριος τῷ Δαυίδ [Ps. 131,11]
240v κυριακῇ πρὸ τῶν φώτ(ων). IV Pl.
51a. Ὁ θεὸς οἰκτειρήσαι ἡμᾶς [Ps. 66,2]
51b. 240v Τοῦ γνῶναι ἐν τῇ γῇ [Ps. 66,3]
241r εἰς τ(ὸν) τυφλόν. IV Pl.
52a. Ἐπίβλεψον ἐπ' ἐμέ [Ps. 118,132]
52b. 241v Τὰ διαβήματά μου [Ps. 118,133]
242r εἰς τ(ὴν) ὑπαπαντὴν τοῦ κ(υρίο)υ. IV Pl.
53a. Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλον σου [Luc. 2,29–31]
53b. 242v Φῶς εἰς ἀποκάλυψιν ἐθνῶν [Luc. 2,32]

242v εἰς τ(ὴν) μεταμόρφωσιν τοῦ κ(υρίο)υ. IV Pl.
54a. Σοὶ εἰσὶν οἱ οὐρανοί [Ps. 88,12–13]
54b. 243v Μακάριος ὁ λαός [Ps. 88,16]
244v κυριακῇ τοῦ παραλύτ(ου). IV Pl.
55a. Κύριε μὴ τῷ θυμῷ σου [Ps. 6,2]
55b. 244v Ἐλέησόν με κύριε [Ps. 6,3]
245r [Pour l'addition postérieure voir l'*Introduction* p. 23].
245v ἀρχ(ὴ) τῶν ὑπακοῶν τῶν ὀκτὼ ἤχ(ων). I.
1. Ἡ τοῦ ληστοῦ μετάνοια
246r ἡ ὑπακοή. II.
2. Μετὰ τὸ πάθος
247r ἡ ὑπακοή. III.
3. Ἐκπλήττων τῇ ὁράσει
248r ὑπακοή. IV.
4. Τὰ τῆς σῆς παραδόξου
248v ἡ ὑπακοή. I Pl.
5. Ἀγγελικῇ ὁράσει τὸν νοῦν
250r ἡ ὑπακοή. II Pl.
6. Τῷ ἑκουσίῳ καὶ ζωοποιῷ
250v ὑπακοή. III Pl.
7. Ὁ ἡμετέραν μορφήν
251r ὑπακοή. IV Pl.
8. Αἱ μυροφόροι τοῦ ζωοδότου

252r [Pour l'addition postérieure, voir l'*Introduction* p. 23].
252v *71.** τοῦ ὁσ(ίου) π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν Νείλ(ου) τοῦ νέου. II.
K. Τὰ ἄνω ζητῶν τῶν κάτω καταφρονήσας (1)
253r O. II Pl. Τῶν μοναστῶν τὸ πάνσεπτον κλέος
254v *72.** εἰς τ(ὸν) ὅσ(ιον) π(ατέ)ρα ἡμῶν Βαρθ(ο)λ(ο)μ(αῖον) τὸν νέον. III. (2)
K. Φαεινὸς ὡς ἥλιος
255v O. Στρατιαῖς οὐρανῶν συναγελάζων
257r [Colophon: voir l'*Introduction* p. 17].
257v [Pour les morceaux ajoutés par une main postérieure, voir l'*Introduction* p. 23].

(1) Le texte est imprimé dans Ὡρολόγιον . . . τῆς ἱερᾶς μονῆς τῆς Κρυπτοφέρρης, Grottaferrata 1950, p. 204. — Le Révérend Prieur P. Teodoro Minisci a bien voulu me fournir ce renvoi; il ajoute que l'Oikos sera imprimé très prochainement dans le volume *Inni composti da S. Bartolomeo.*

(2) Le texte est imprimé dans Ὡρολόγιον (voir la note précédente) p. 226.

E. OFFICE DE LA GÉNUFLEXION

Les textes de cet office sont imprimés dans le Pentékostarion sous la rubrique τῇ κυριακῇ τῆς Πεντηκοστῆς, ἑσπέρα, *dans l'Euchologion sous la rubrique* Ἀκολουθία τῆς Γονυκλισίας, *et dans l'Hiératikon sous la rubrique* Ἀκολουθία τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς Πεντηκοστῆς. *Comme les textes et les rubriques de notre manuscrit se trouvent en partie dans d'autres sections des livres imprimés, quelques textes cités en abréviation dans le manuscrit sont suppléés ici et on a ajouté des renvois aux Psaumes.*

258r ἀκολουθ(ία) τῆς γονυκλισί(ας): μετὰ τὴν ἐκτενὴν ἀναβαί(νει) ὁ δομέστικος ἐν τῷ ἀμβῶνι καὶ ἄρχεται οὕτως
II Pl. Καὶ ἐπάκουσόν μου
Δόξα σοι
ἐκτενὴ μικρά. καὶ πάλιν ὁ δομέστικος
258v II. Κλῖνον κύριε
Καὶ ἐπάκουσόν μου
Δόξα σοι
258v εἶτ(α) στιχολογοῦσι τ(ὸν) ψαλμ(όν) μετὰ τὸ ἀκροτελευτ(αῖον): τὸ δόξα σοι ὁ θ(εό)ς. δοχ(ή). κ(αὶ) ν(ῦν)· δόξα σοι ὁ θ(εό)ς: εἶτ(α) ὁ δομέστικος τὸ ἀκροτελευτ(αῖον)
II Pl. Δόξα σοι
259r Δόξα σοι
259r ὁ δ(ιά)κ(ονος) ἔτ(ι) κ(αὶ) ἔτ(ι) [κλίναντες τὰ γόνατα τοῦ κυρίου δεηθῶμεν] καὶ ὁ δομέστικο(ς) τὸ τελευταῖον:
II Pl. Τὴν οἰκουμένην
259v Ἀλληλούϊα
Ἀλληλούϊα
260r Ἀλληλούϊα
Ἀλληλούϊα
260r ὁ δ(ιά)κ(ονος) ἀντ(ι)λ(αβοῦ) σῶ(σον): τῆς παναγ(ίας): ὁ ἱ(ερεὺς) τὴν ἐκφώ(νησιν): κ(αὶ) εὐθ(ὺς) ὁ δομέστικο(ς):
II. Οἱ οὐρανοὶ διηγοῦνται
260v Ἀλληλούϊα
II Pl. Ποίησιν δὲ χειρῶν αὐτοῦ
261r Ἀλληλούϊα
II Pl. Ἡμέρα τῇ ἡμέρα
261v Ἀλληλούϊα
II Ἀλληλούϊα
II Pl. Οὐκ εἰσὶ λαλιαί
262r Ἀλληλούϊα
II Pl. Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν
262v II. Ἀλληλούϊα
II Pl. Ἐν τῷ ἡλίῳ
263r II. Ἀλληλούϊα
II. Ἀλληλούϊα
263r εἶτα στιχολογεῖτ(αι) τὸ ἐπίλοιπον τοῦ ψαλμοῦ· καὶ πρὸς τὸ τέλος ἀναφωνεῖ ὁ δομέστικος
II Pl. Δόξα πατρὶ
263v Ἀλληλούϊα
II Pl. Καὶ νῦν
264r Ἀλληλούϊα
Ἀλληλούϊα
Ἀλληλούϊα
264v εἶτα τὸ κ(ύρι)ε ἐκέ(κραξα): διψῶ λίαν π(άτ)ερ:
264v–265v [Pour les additions postérieures de ces pages, voir l' *Introduction* p. 23].